

主编 杨燕迪

Conventional Wisdom

The Content of

惯例的智慧：论音乐形式的内容

[美] 苏珊·麦克拉瑞（Susan McClary） 著
杨 婧 译

华东师范大学出版社



惯例的智慧：论音乐形式的内容 *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*

《惯例的智慧》是当代美国“新音乐学”代表人物苏珊·麦克拉瑞的音乐批评力作。作者将维瓦尔第、巴赫、莫扎特、贝多芬、格拉斯与黑人福音音乐、蓝调音乐等纳入统一的历史文化逻辑，以睿智的笔触剖析了不同社会历史语境下音乐的形式如何承载着人的情感与渴望，如何体现出个体与社会的和谐及冲突，旗帜鲜明地批判了将音乐视为纯自律客体的美学传统。

——柯扬（中央音乐学院副院长，教授，博士）

音乐的形式惯例在浪漫主义及其升级的现代主义音乐思潮中通常是被轻视的方面，或是被用作彰显特质的比较对象，但苏珊·麦克拉瑞在本书中却向我们展示了在不同语境中这些惯例闪耀的智慧之光。沿着阿多诺的音乐社会学路径，并融合海登·怀特等的历史文化批评视角，麦克拉瑞用历史、社会内容为音乐形式赋意，以“作为形式的内容”反转“旧”音乐学的主流范式。无论是从学理深度还是视野广度而言，本书都是“新音乐学”实践的经典之作。

——洪丁（上海音乐学院副教授，博士）





定价：58.00元

www.ecnupress.com.cn

Conventional Wisdom

The Content of Musical Form

惯例的智慧：论音乐形式的内容

[美] 苏珊·麦克拉瑞（Susan McClary） 著
杨 婧 译

华东师范大学出版社
·上海·

图书在版编目(CIP)数据

惯例的智慧:论音乐形式的内容 /(美)苏珊·麦克拉瑞著;杨婧译.--上海:华东师范大学出版社,2023

(六点音乐译丛)

ISBN 978-7-5760-3624-4

Ⅰ.①惯… Ⅱ.①苏…②杨… Ⅲ.①音乐—研究 Ⅳ.①J6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2023)第 030405 号



华东师范大学出版社六点分社

企划人 倪为国

惯例的智慧:论音乐形式的内容

著　　者 (美)苏珊·麦克拉瑞
译　　者 杨　婧
责任编辑 王　旭
责任校对 徐海晴
封面设计 刘怡霖

出版发行 华东师范大学出版社
社　　址 上海市中山北路 3663 号　邮编　200062
网　　址 www.ecnupress.com.cn
电　　话 021-60821666　行政传真　021-62572105
客服电话 021-62865537　门市(邮购)电话　021-62869887
地　　址 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口
网　　店 http://hdsdcbs.tmall.com

印 刷 者 上海景条印刷有限公司
开　　本 787×1092　1/16
插　　页 1
印　　张 13.75
字　　数 140 千字
版　　次 2023 年 4 月第 1 版
印　　次 2023 年 4 月第 1 次
书　　号 ISBN 978-7-5760-3624-4
定　　价 58.00 元
出 版 人 王　焰



华东师范大学出版社六点分社　策划

缘　起

自中国全面卷入现代性进程以来，西学及其思想引入汉语世界的重要性，已是有目共睹的事实。早在晚清时代，梁启超曾写下这样的名句："今日之中国欲自强，第一策，当以译书为第一事。"时至百年后的当前，此话是否已然过时或依然有效，似可商榷，但其中义理仍值得三思；举凡"汉译世界学术名著丛书"（北京：商务印书馆）、"现代西方学术文库"（北京：三联书店）等西学汉译系列，对中国现当代学术建构和思想进步的重大意义和深远影响，无人能够否认。

中国的音乐实践和音乐学术，自20世纪以降，同样身处这场"西学东渐"大潮之中。国人的音乐思考、音乐概念、音乐行为、音乐活动，乃至具体的音乐文字术语和音乐言语表述，通过与外来西学这个"他者"产生碰撞或发生融合，深刻影响着现代意义上的中国音乐文化的"自身"架构。翻译与引介，其实贯通中国近现代音乐实践与理论探索的整个历史。不妨回顾，上世纪前半叶对基础

性西方音乐知识的引进，五六十年代对前苏联（及东欧诸国）音乐思想与技术理论的大面积吸收，改革开放以来对西方现当代音乐讯息的集中输入和对音乐学各学科理论著述的相关翻译，均从正面积极推进了我国音乐理论的学科建设。

然而，应该承认，与相关姊妹学科相比，中国的音乐学在西学引入的广度和深度上，尚需加力。从已有的音乐西学引入成果看，系统性、经典性、严肃性和思想性均有不足——具体表征为，选题零散，欠缺规划，偏于实用，规格不一。诸多有重大意义的音乐学术经典至今未见中译本。而音乐西学的“中文移植”，牵涉学理眼光、西文功底、汉语表述、音乐理解、学术底蕴、文化素养等多方面的严苛要求，这不啻对相关学人、译者和出版家提出严峻挑战。

认真的学术翻译，要义在于引入新知，开启新思。语言相异，思维必然不同，对世界与事物的分类与看法也随之不同。如是，则语言的移译，就不仅是传入前所未闻的数据与知识，更在乎导入新颖独到的见解与视角。不同的语言，让人看到事物的不同方面，于是，将一种语言的识见转译为另一种语言的表述，这其中发生的，除了语言方式的转换之外，实际上更是思想角度的转型与思考习惯的重塑。有经验的译者深知，任何两种语言中的概念与术语，绝无可能达到完全的意义对等。单词、语句的文化联想与意义生成，移植到另一种语言环境中，不免发生诠释性的改变——当然，这绝不意味着翻译的误差和曲解。具体到严肃的音乐学术汉译，就是要用汉语的框架来再造外语的音乐思想与经验；或者说，让外来的音乐思考与表述在中文环境里存活。进而提升我们自己的音乐体验和思考的质量，提高我们与外部音乐世界对话和沟通的水平。

“六点音乐译丛”致力于译介具备学术品格和理论深

度、同时又兼具文化内涵与阅读价值的音乐西学论著。所谓"六点",既有不偏不倚的象征含义(时钟的图像标示),也有追求无限的内在意蕴(汉语的省略符号)。本译丛的缘起,来自"学院派"的音乐学学科与有志于扶持严肃思想文化发展的民间力量的通力合作。所选书目一方面着眼于有学术定评的经典名著,另一方面也有意吸纳符合中国知识、文化界"乐迷"趣味的爱乐性文字。著述类型或论域涵盖音乐史论、音乐美学与哲学、音乐批评与分析、学术性音乐人物传记等各方面,并不强求一致,但力图在其中展现对音乐自身的深度解析以及音乐与其他人文/社会现象全方位的相互勾连和内在联系。参与其中的译(校)者既包括音乐院校中的专业从乐人,也不乏热爱音乐并精通外语的业余爱乐者。

综上,本译丛旨在推动音乐西学引入中国的事业,并借此彰显,作为人文艺术的音乐之价值所在。

谨序。

杨燕迪

2007年8月18日于上海音乐学院

献给我的母亲，托科阿·威尔逊·麦克拉瑞——

我最初与最重要的惯例智慧之源

读苏珊·麦克拉瑞《惯例的智慧：论音乐形式的内容》

在中国的西方音乐研究领域，“麦克拉瑞”、“新音乐学”被越来越多的人所知。但是这些新派人物和他们的思想到底是如何，还是雾里看花，懵懵懂懂，很多人并不太清楚。杨婧博士不辞辛苦，翻译了麦克拉瑞2001年出版的这本书，这对于国内了解西方（当然主要是美国）音乐学发展的一些新动向和趋势无疑是有着很大帮助的。

20世纪90年代，麦克拉瑞以她的《阴性终止：女性主义音乐批评》一炮打响，在西方音乐学界脱颖而出，成为耀眼的学术明星。在那本书中，麦克拉瑞从女性主义批评出发，对欧洲古典音乐做了从性、性别视角的后现代主义文化解读，提出了一些让人瞠目结舌的观点，在此之后，西方音乐学界多了一个新词——“新音乐学”，麦克拉瑞以及一批与她观点近似的学者被归入其中。

《阴性终止》之后，麦克拉瑞成了一个关注目标，很多人盯上了她，看她还能搞出什么名堂。由于麦克拉瑞以性学研究名噪一时，她成为性学音乐研究的标识，每每有她的新著，人们总是在里面去找有关性的话题。人们会说：咦，怎么没见多少性话题了，麦克拉瑞放弃了她那不靠谱的观点吧！

眼前的这本书《惯例的智慧:论音乐形式的内容》,虽然还留有一些遗痕,性政治的批评意向依稀可见,但的确已经不再是主体。但这绝不意味着麦克拉瑞已经改弦更张,放弃了激进的后现代立场。在"序言"中,她对此专门进行了说明:"女性主义不过是本人众多学术旨趣中的议题之一。在更深的层面上,我所有的写作,归根结底均致力于探讨音乐意义的议题。"(p. ix)①麦克拉瑞的这个说明很容易被人忽略,因为谈论"音乐意义"绝不是一个新的话题,之前很多音乐学家已经为此做出努力。这里,需要帮她解释一下:她所说的"音乐意义",在很大程度上有特指性,指的是音乐的文化意义,并且这种所谓的"文化"并非无中生有、虚无缥缈,而是包含在实际音乐发生的过程中,更具体地说,它包含在音乐的形式——旋律、和声、曲式的建构或如何运作中。就这一点而言,本书与《阴性终止》的确是一以贯之的,作者希望通过具体音乐创作过程去窥测蕴含于其中的社会和文化;她所谓的"音乐意义",准确而言也是指"音乐形式的意义",这本书的副标题"音乐形式的内容"点明了这一点。

本书的标题《惯例的智慧》,在英文中,conventional wisdom 是一个比较常见的词组,其基本意思是"通常的看法"、"传统的观点"、"公众的意见"等。本书汉译突出了"智慧",确有必要。事实上,麦克拉瑞使用这个词组,具有深意。这个词组在实际使用中就暗含讥讽:"意指被普遍持有却缺乏反思的俗常信念",并常常可以引申出令人意外的反义:

> 每当听到"惯例的智慧"这句话时,人们便期待出现一个粗暴的意义反转:原本被认为具有真理价值的内容降格为无稽之谈。(p. 5)

西方文化本来就常常充满了悖论,后现代主义基于对传统、常

① 引注页码均为原著页码,即本书中随文页码,下文直接标示页码,不再标示出处。

规、惯例的蔑视，尤其偏好模糊、似是而非的悖论性风格。利奥塔在《后现代状况》一书中就曾以模棱两可、突变的佯谬和悖论闻名，麦克拉瑞也声称，自己在书名中借鉴了这种"修辞反讽"。她想告诉读者的是，对于任何惯例或俗常信念都要留心，它们可能恰恰是其反面。

对于本书中，核心的关键词"惯例"，也要小心，它在不同场合有多重意义，有时可能是相悖的。

什么是"惯例"？根据麦克拉瑞，"所谓'惯例'，大抵指的是已经固化为'准则公式'且无需解释的套式"(p.3)。话讲得很清楚，但在书中的实际表述远没有那么明白，需要费心去揣摩。根据我的理解(或猜测)，书中的"惯例"一词大概有两套解释，可以用于不同场合，意义有差别，但并没有根本的不同。在第一种解释下，"惯例"指的是音乐中一些形成为常规、范式的固定现象，这类现象遍布西方音乐的整个历史：如返始咏叹调、十二音序列音乐、蓝调，在本书中提及最多的惯例是"调性"。这种惯例代表着共性的、程式化的、理论化的，是一些专家们事后总结和归纳的。在我们今天的人看来，这些都是一些纯音乐现象，我们不假思索地听信和采纳了它们，并广泛使用于音乐的理论和实践中。但是，这些所谓"纯音乐"的东西，在麦克拉瑞看来，其实不过"仅仅是惯例"："今时今日所谓的'纯音乐'，在过去乃为至为重要的惯例实践。"(p.4)值得注意的是，这句引文中提到的"今日"与"过去"，其中包含着两种"惯例"。一种"惯例"是我们今天的理论认识，如前面提到的返始咏叹调、十二音序列音乐、调性等，它们已经固化为准则、公式的纯音乐现象。另一种"惯例"是返回到过去，回到具体的、生动的音乐创作的"当时"场景，是当时音乐实践活动中一般人们所遵循的习惯做法，它包含着音乐活动环境的全部(文化、社会、习俗等)，而绝不仅仅是音乐本身。在《惯例的智慧》一书中，麦克拉瑞常常混用这两种"惯例"，但她的本意是更看重后者，因为这种过去的音乐创作中的惯常做法包含着她尤其珍视并重点讨论的所谓"文化实践"。她想告诉(或提醒)人们的是，在丰富多元的、不断变动的文化和音乐实践的语境中去了解认识音乐，而不是在固化了的抽

象的、理论化的、纯音乐的假象中去理解音乐。

按照对"惯例"的第二种理解，回到过去的具体的音乐实践中，作曲家必然会面临一些既成的常规或惯例（它们常常是一些被固化的惯例，或传统势力），它们会对个性、自主性形成一些抑制和阻碍，这种冲突构成了西方音乐文化实践的真实场景，它不是纯音乐的，而是包含了社会、政治、意识形态等对抗性内容。在麦克拉瑞看来，虚假的"纯音乐"把这些丰富的文化内涵都掩盖了，她在这本书中要做的一方面是对惯例（人们头脑中的假象）进行反转，另一方面，像民族音乐学民族志的书写方法一样，把这些惯例（活生生的文化实景）展示（或描述）出来。

了解了麦克拉瑞对于"惯例"的所想，可以更进一步来理解她关于"形式"的看法。由于断然否认"纯音乐"，音乐的形式也不可能是纯形式，从《阴性终止》以来，麦克拉瑞就致力于从音乐形式中解读出文化意义。对于形式，也要从两个方面理解：一方面是抽象的、理论化的固化的形式，如调性，这种形式麦克拉瑞是蔑视的。在她看来，调性"模拟了同时代流行的诸如理性、个人主义、进步，以及居于中心地位的主体性等各类思想"(p. 64)，它本身已经成为"理性、目的进化论，社会秩序与内在情感的和谐共处，自我生成的可能性"(p. 68)这类启蒙时代思想的符号化身，是"启蒙运动核心理念的呈现"(p. 67)。应该指出，把调性兴起与启蒙运动相联系并不十分特别，传统观念并不否认这种观点。但麦克拉瑞的特殊之处在于（无疑是受到阿多诺的影响），她认为：调性本身就是一种思想和观念，但并非思想和观念的"反映"或"投射"，也不是一般意义上对外部事物的被动"模拟"，这种思想观念"并不是'外在于音乐'的限定因素，而是在最基础层面上化为音乐结构的组成因素"(p. 65)，它与同一时期的其他话语力量（哲学、文学、政治）是平行的，它们一同"积极参与现代社会思维习惯的定型过程"。正因为如此，"调性与其他在18世纪定型并持续影响至今的话语及表征模式之间，具有极大的相似性"(p. 65)。

但是，麦克拉瑞对上述抽象的、理论化的形式认识兴趣不大，这

也是她深受阿多诺影响,但最终与其不同道之所在。书中的另一种形式叙述值得注意,有很多篇幅是描述这种意义上的形式。这种“形式”属于前面提到的第二种惯例,它形成和发生于实际的创作环境之中,是当时的惯常情况:它是多层面、多维度的冲突、抗衡和妥协,以巧智与权力周旋,它是一种行为、运作,充满着变化和出其不意,有很多细节,是活生生的社会或文化实践。

麦克拉瑞虽然一再声称她研究音乐的目的是寻求音乐的意义,但却很少明确和直接地告诉我们,她要探寻的“音乐的意义”到底是什么?比如,她从未清楚地阐明,调性如何作为“启蒙时代核心理念的呈现”?从理论上讲清这些,并予以一个清晰的结论,这不符合后现代主义反理论的行事风格。后现代主义忌讳清晰!麦克拉瑞的心思常常隐藏在细碎的议论中,她喜欢讲故事(《阴性终止》和《惯例的智慧》都是从讲故事开始的),喜欢人们在她的模糊的、漫不经心的故事碎片中去领悟其中的意义。比如,在书中,分析巴赫创作《D大调帕蒂塔》的库朗特舞曲时,麦克拉瑞讲了一个关于巴赫的故事;这当然不是一个真实的故事,她是通过音乐分析,照着乐谱一步一步叙述出来。这是一个隐喻的斗争和拼搏的事件:在高雅但刻板的法国宫廷中,“历来禁止接触煽动性十足的意大利风格”(p. 93),巴赫——作为一名有先进思想的人,心向意大利,面对宫廷的惯例,他巧妙与之周旋,注重斗争策略,付出明智的妥协,最终成就自我。在麦克拉瑞看来,这类故事是启蒙时代的重要话题,是当时的惯例,那个时代的文学、戏剧、哲学都讲这种故事;她想告诉人们,巴赫在写这部作品时,并不是纯粹进行音乐写作,而是真实地面临着法国和意大利文化冲突,音乐是在这种文化环境中完成,并最终记录在乐谱之中。在书中,这段故事并不是直白地讲述,而是隐藏在细碎的乐谱的分析中:

> 音乐最开始的第四拍上似为静止的姿态,暗示出这一小节被一分为二。第五拍上的装饰音却执意向前。……然而,音乐开始处的含混性很快就开始寻找别样的续进方式,而不再相信

强拍的可靠性。……

当第5小节原本的节奏律动被替换为一种格格不入、悬置不决的旋律之后，巴赫放弃了高雅宫廷舞步的乔装。他把原本被禁锢在紧张与松弛之间的刻板交替上的主题释放了出来，而主题一旦获得解放，便全力以赴，沿着属调区域（惯例决定如此）向更确定的目标奔去。……

……在第11小节的中间处，由于根音声部突如其来的D音打破了预期的解决路线，导致行至G♯音的旋律显然充满了沮丧的挫败感。其他的摸进序列继而朝属音涌去……(p. 99)

麦克拉瑞是对着乐谱一个音接着一个音分析下去的。然而与通常音乐分析家所做的事又完全不同，所有这些分析统统另有所指，都是在观察巴赫如何在法国宫廷奋斗，所有的音符的流动、阻断、悬置、解决都是斗争策略的体现。但是，麦克拉瑞的故事并不总是这样叙述，为了让读者能够更好理解，她常常会突然从乐谱跳开，担当一名旁白的角色，发表一通议论之后，又转入乐谱。这就形成了《惯例的智慧》跳跃、断裂、零碎的叙事风格。麦克拉瑞很享受这种感觉。不过，正是由于"旁白"的泄露，人们得以真正理解她所讲的故事。下面这些"旁白"，可以作为上面引文的注解：

（法国舞曲）由于汇入了意大利式的情感而构成一种诡异的组合，这种异质组合所迸发的张力恰恰才是巴赫的音乐魅力所在。……（这是）法国柏拉图式的理性秩序与意大利式的无餍欲望之间的撞击，……

这首库朗特舞曲是巴赫试图调和这两个水火不容的世界的产物：在整个舞蹈中，巴赫四度引领听者从僵化腐朽的古代体制进入到自我生成的冲动欲望中——而这种自我生成的冲动欲望，正是刚刚崭露头角的德国知识分子的理想……(p. 96)

在不知不觉中读者被领入到她所谓的"文化语境",音乐的意义在不经意间被阐述;依照通常的习惯,人们总会在启蒙时代的社会、政治事件和历史背景中去理解所谓的"文化",然而麦克拉瑞不会理会这些,她只关心音乐语言——音乐形式的内容——本身告诉了她什么。在读这本书时,必须先要知道她的这一层心思,她在巴赫之前谈到蓝调,谈到维瓦尔第,巴赫之后谈莫扎特、贝多芬,都使用了同样的、被她称为"叙事学语汇"的阅读技术。

相对于成名作《阴性终止》,《惯例的智慧》中的麦克拉瑞在十年之后已然有了很大变化。人们一般会以为,后现代主义喜欢碎片化风格,避免宏大的历史关照。然而本书不是,它异常宏大;对于后现代主义来说,这是铤而走险。本书规模并不大,但零零星星,断断续续,内容涉及从 17 世纪到 20 世纪末包括艺术音乐和流行音乐的全部历史,其中不乏一些人们普遍关切的重大问题,诸如,调性何为?为何抛弃调性?为何又是德国?音乐历史终结了吗?如何看待西方音乐的当代境况?这类宏大命题,对于后现代主义者来说是一个巨大的挑战。在"序言"中,作者坦言,对此"耗时甚久"。为了将"探讨的各类主题组织成一个不乏内聚性的模式"(p. 1),她殚精竭虑,认为自己的"首要之务是要找到一个可在欧洲艺术音乐与流行曲目之间自由切换的主题",最终她以"惯例的智慧"作为核心主题,将几乎整个西方音乐史统摄于其中。由于背负着宏大的使命,本书在视野上表现更开阔,更有深度和理论性,全书各章虽仍然想保持零碎、跳跃、断裂的后现代叙事风格,但在结构上具有统一的整体感。相比而言,《阴性终止》是一本文集,是地道的论文"拼贴",只是散漫地发表一些观点,缺乏深思熟虑的理论上的阐释。而《惯例的智慧》却有整体性的考虑。但是,后现代主义者总归是不喜欢一以贯之的清晰表述,他们的言论中总是充满了矛盾和悖论,在牵涉到一些他们本不擅长(甚至鄙视)的宏大问题表述中更是如此。比如,在涉及到如何看待西方当代音乐现状,麦克拉瑞就陷入了混乱。

谈到当下西方音乐现状,与西方其他学者一样,麦克拉瑞常有痛

心疾首、倍为焦灼之感，但她并不悲观，并不听信“历史的终结”，而是坚信，文化总在一刻不停地运作，“始终存在融合、扩张和转换的可能性”。我们应该时刻关注“那些出人意料的不断催生新的体裁和表达模式的融合类型”(p. 168)。麦克拉瑞的信心，或许来自她的“音乐主流”的看法：一方面，她认为，“今天的文化似乎再无法拧成一条线性的主流，也绝不想去再现乌托邦图景”(p. 169)。但转而又想，哪儿有什么主流？“问题的实质，并不在于可靠的线性主流已经分崩离析，而在于根本就不存在一条所谓的主流，那只不过是一种事后的虚构。”(p. 169)但是，麦克拉瑞内心又仿佛若隐若现地存在一个恋恋不舍的主流的幻象，这就是她一直十分钟爱的美国流行音乐：

> 即便20世纪音乐确实没有单一的主流，至少存在某种较为内聚连贯的轨迹延伸至未来，而不仅仅只有我们以既期待又绝望的复杂心态去把握的各个支流。至于这是否可以贴上“单一主流”的标签，本人仍举棋不定，但相信将之喻为浩浩巨流，并不为过。显然，这条河道的形成来自一股被称为蓝调的力量。(p. 31)

麦克拉瑞将蓝调视为主流，让外国人感到困惑，但可能正是这类音乐给了她音乐的信心。然而这种信仰，追根溯源，恐怕又要牵扯到她为西方音乐总体历史设定的内聚性模式：惯例的智慧。麦克拉瑞举棋不定的是：在“惯例-反转”的聚合性音乐史目光下，“单一主流”是可能的，但它如何与当今音乐的多元格局，以及如何与她所反对的传统的、僵化的主流叙事的历史观套路相协调？她的下面这段话，表现出她的矛盾：

> 我日益坚信，在20世纪各类支流杂糅的语境下，聚合性的音乐史讲述方式之所以困难重重，一定程度上是因为人们不愿意承认近百年来一个最重要的文化事实——即，非裔美国人的

> “创新性”已成为一股全球性的支配力量,构成了一种连康德也始料未及的普适性。而要洞悉其音乐堂奥,就得采用与之相匹配的研究手法——即,坦然面对音乐的多元特质,而毋须将之强行塞入毫不相干的框架体系中去。(p. xii)

麦克拉瑞陷入的悖谬是:她要在反对“主流”中建立一个具有“普适性”和“全球支配力量”的“主流”。

对于后现代主义者来说,“聚合性”、“惯例”、“总体性”,都是一些危险的词汇,它们的本质主义倾向很容易掉入传统思维的陷阱。谨慎的后现代主义者在面对这类问题时总会小心绕开,因为稍不留意,就会被卷入他们所反对的相反立场上去。麦克拉瑞并非没有意识到,但却并没有避免这样的结局。在某种意义上,《惯例的智慧》一书,本身也是“惯例的智慧”的绝佳体现。麦克拉瑞在书中编织了一个不可怀疑的终极真理,一个历史的元叙事;它既是在打破惯例,又是在建立惯例;麦克拉瑞充分展示其智慧,在两股对流纠缠的漩涡里挣扎,但总是很难摆脱悖谬的命运。这也似乎正应验了麦克拉瑞对“惯例的智慧”这个词组的解读:在惯常的表述后面,常常可以期待一个绝然的意义反转!

姚亚平

浙江音乐学院音乐研究所特聘研究员

中央音乐学院音乐学系教授

2014年12月初稿

2020年12月修改于北京

目　录

序　言

[ix]在接到约瑟夫·科尔曼(Joseph Kerman)邀约本人来加州大学伯克利分校举办"布洛赫讲座"(Bloch Lectures)的电话后，我便开始寻找合适的讲题——一个能够与这个杰出讲座系列的公共讲台相匹配的论题。有鉴于此，我耗时甚久，将《惯例的智慧》所探讨的各类主题组织成一个不乏内聚性的模式。于我而言，首要之务是要找到一个可在欧洲艺术音乐与流行曲目之间自由切换的主题——这也是统摄全书的核心主题。

这或许有违乔尔(即，约瑟夫·科尔曼)的初衷。因为在当时乃至现在，苏珊·麦克拉瑞的名字始终与性别研究融为一体，接下来的章节亦证明这些文字的确出自一位女性主义学者之手。即便如此，女性主义不过是本人众多学术旨趣中的议题之一。在更深的层面上，我所有的写作，归根结底均致力于探讨音乐意义的议题——尤其是音乐实践中那些看似自然而然乃至于司空见惯的方面。这也正是我的《阴性终止》(*Feminine Ending*)一书聚焦于曲体常规与调性问题的缘故所在。在撰写《阴性终止》的过程中，我发现那些看似不证自明的性别以及欲望(eroticism)表征，实际在形形色色的具体文化

议题中体现出基本形式原则的同谋性，这促使我对这些元素作彻底的历史重估。①

令人始料未及的是，这门学科的注意力会陷入对性别与性倾向本身的诋毁中去。用麦当娜的话来形容，就是“哦，我不知道不可以谈论性（我一定是疯了！）”。② 此外，我在《阴性终止》考察过的那些音乐作品，无不逐一反驳了大多数文化中根深蒂固的性别歧视之风。于是乎，这字里行间流露出来的不无悲观的语调，亦迥异于本人其他的著作。随之而来的是，我一度被世人视为一名西方文化的抨击者。

实际上，本人主要关注的批评议题可追溯至自己的17世纪意大利研究。早在20世纪60年代末的研究生阶段，我就日益对教科书关于早期音乐的解释感到失望。彼时的我，一心想要解释——只为自己，而非他人——1600年的音乐如何“运作”（“works”）（不论此术语意义何在，亦不管此举如何辜负导师所望）。由于始终找不到任何契合于自己思维或聆听的模式，最后不得不从旧有的模式法则和总谱研究中摸索出一套个人的方法。从研究伊始，我就清楚地知道，必须学会抵制在调性理论训练中了解到的那套简单解决公式。坦率地说，那套调性分析理论方法固然可标记和弦；然而，一旦这些罗马数字填写完毕，带来的却是与日俱增的困惑。只要在乐谱上写下这些现成却并不相称的和弦标记，我意欲探寻的答案也就无迹可寻。直到写完博士论文，我都极力避免用调性理论解释问题。这种习惯已经深入骨髓，乃至于在涉及18世纪音乐的时候，我也绝不从通常意义上使用“调性”术语。

然而，一场灾难性的职业挫折不期而至。许多学术刊物退回了我在博士论文基础上修改而成的论文。他们的理由颇为倨傲——

---

① Susan McClary，《阴性终止：音乐、性别与性欲》（*Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991），中译本译作《阴性终止：音乐学的女性主义批评》，张声涛译，台北：商周出版，2003。

② Madonna，《性本善》（“Human Nature”），*Bedtime Sries*（Maverick，1994）。

“你似乎全然没有意识到，17 世纪的音乐是无法分析的，因为那个时代的人们还未洞悉到音乐的运作机制。”如今回想起来，[xi]除了蒙特威尔第(Claudio Monteverdi)这位在任何时代都堪称大师的人物外，我怎可如此不自量力，意图探讨那些被音乐学家们谓之为“小大师”(*kleinmeister*)(这字眼如此别扭!)的作曲家呢？真是愚不可及!(这是大实话！我真不知不可谈论模式问题!)

当绝大多数专业期刊以相同理由寄来退稿函之后，我意识到了，唯有彻底澄清所谓“音乐应以理所当然的方式运作”①这一观念背后的文化前提，才能够名正言顺，开展自己的 17 世纪音乐研究。更有甚者，这意味着，我只能在巴赫、莫扎特、贝多芬、舒伯特、柴可夫斯基、勃拉姆斯、勋伯格等作曲家作品所构成的历史语境中切入此项工作。呜呼哀哉！幸亏当时的权威人士拒绝发表本人这些微不足道的文字，否则如今的我，仍只是安心驻步于奥布莱赫特(Obrecht)的音乐分析了。

在因对标准曲目的重新解读而声名狼藉的同时，我开始接触到女性主义者和文化理论。此外，我还开始聆听曾一度回避的流行音乐——这在当时无异于是不务正业、自毁前程。这些大相径庭的议题——女性主义、文化理论、流行音乐研究——汇合成一股强大的力量，推动本人重新审视那些以往备受轻视的各类体裁。沿着这个方向，我日益坚信，在 20 世纪各类支流杂糅的语境下，聚合性的音乐史讲述方式之所以困难重重，一定程度上是因为人们不愿意承认近百年来一个最重要的文化事实——即，非洲裔美国人的“创新性”已成为一股全球性的支配力量，构成了一种连康德也始料未及的普适性。而要洞悉其音乐堂奥，就得采用与之相匹配的研究手法——坦然面对音乐的多元特质，而毋须将之强行塞入毫不

① 在后来的两本书中，我最终返回到了 16 和 17 世纪的标准曲目：《首卷牧歌集：文艺复兴时期的主体性和权利研究》(*First Book of Madrigals: Studies in Renaissance Subjectivity* and Power)以及《17 世纪音乐中的欲望》(*Desire in Seventeenth-Century Music*)。

相干的框架体系中去。

"布洛赫讲座"为本人集中思考上述多元哲学议题(它们是我以往的学术动力)提供了契机。其中的大量论题,或来自我长期省思而来的自然积淀,或为"无心插柳柳成荫"的偶得。如此一来,我的这些看似杂乱无章的研究对象——[xii]或是对于一首 1604 年牧歌的分析,或是考察理查·施特劳斯《莎乐美》的性别政治,或是探讨劳丽·安德森(Laurie Anderson)歌曲《噢,超人》(O Superman)的和声策略——但所有问题,却均指向一个共同的元命题,即,如何讨论音乐进程中的意义?

在这本书中,我尽可能保留讲座原本的漫谈风格。此书尽管是在最初长达 5 个小时左右的讲座内容基础上扩充而来,却仍希望葆有章节之间的意义关联,而非在某一个问题上长篇累牍、喋喋不休。当然也希望蕴含在这些章节架构中的思想,能揭橥看似驳杂矛盾的章节架构的合理性,而并非只是仓促的随意拼凑。

在每一讲中,我至少集中讨论一部音乐作品(有时为多部)。相对而言,现场讲座较为轻松随意,著书立说则是一个异常艰辛、旷日持久的庞大工程。由于最后一章的许多例证仍有可观的商业价值,单曲售价过于昂贵,所以本书无法将之悉数收录于随书 CD 之中。甚至于,全书的阐述也会因音响的缺失而丧失某些意义。

所幸本书涉及的大部分音乐作品(除了斯特拉德拉[Stradella]和斯卡拉蒂[Scarlatti]的咏叹调之外,本书均附有谱例),不难在图书馆或音像店寻获。在讲座期间,我试图广泛引用形形色色、令人目眩的曲调——它们通常不可能出现在同一种语境中——如此形成的音响蒙太奇本身,也就化为这个讲座不可或缺的部分。故此,我极力建议读者不厌其烦地寻找并聆听这些作品。功夫不负有心人。但凡真正的身体力行者,一定能在惯例非比寻常的智慧宝藏中获得馈赠。

非常感谢乔尔·科尔曼 1993 年邀约我访问伯克利的款款盛

情——能与如此杰出作曲家及学者一同忝入邀请之列，心中不无惶恐。[xiii]此次访问，也因与芭芭拉·克里斯汀(Barbara Christian)、乔斯林·圭尔鲍特(Jocelyne Guilbault)、芭芭拉·拉斯利特(Barbara Laslett)、托尼·纽科姆(Tony Newcomb)、理查德·塔拉斯金(Richard Taruskin)、邦尼·韦德(Bonnie Wade)等人的交谈，以及后现代研讨课上与研究生们的对话而变得更为丰富多彩。乔尔·科尔曼、拉里·克雷默(Larry Kramer)、罗杰·伯兰(Roger Bourland)以及约瑟·大卫·萨尔迪瓦尔(Jose David Saldivar)对本书章节的细读，更是令我获益匪浅。尽管未能邀请到菲利普·布雷特(Phlip Brett)、乔治·利普希茨(George Lipsitz)、理查德·莱伯特(Richard Leppert)、克里斯·斯莫尔(Chris Small)以及罗斯·苏博特尼克(Rose Subotnik)审阅书稿，但他们在音乐上颇具伦理性的跨学科工作，为本人树立了榜样。

也要感谢麦吉尔大学的慷慨，允准我 1993 年春季告假，赴伯克利讲学。蒙特利尔的同事和学生们，在情感以及知识上给予本人无条件的支持，至今令人感念(除了那儿的天气)。在麦克马斯特大学师生那里，我还获得了甚为宝贵的批评意见——1994 年我曾在那里做过一次同样内容的胡克系列讲座(Hooker Lectures)。

在“布洛赫讲座”两年后，本人有幸入选“麦克阿瑟奖”(MacArther Fellowship)。可惜不巧，适逢当时刚得到加州大学洛杉矶分校(UCLA)的教职，三年没有学术假期。也正是得益于这段讲坛生涯，让我在回归教学之余有时间将之整理成书。非常感谢麦克阿瑟基金会与加州大学洛杉矶分校，在本人学术探索与文本修订的过程中给予的支持。此外还要感谢人文学院的院长余宝琳(Pauline Yu)，她为我创造了结识米切尔·莫里(Mitchell Morri)、伊丽莎白·勒古恩(Elisabeth Le Guin)、雷蒙德·克纳普(Raymond Knapp)等优秀同仁的机会。此外，罗伯特·芬克(Robert Fink)不仅在工作上对我鼓励有加，还让勋伯格大厅的音乐学系走廊成为本人智性的“发酵”温床和美好回忆。我也很感激 UCLA 的学生们——特别是大卫·阿

克(David Ake)、保罗·阿蒂内洛(Paul Attinello)、史蒂文·鲍尔(Steven Baur)、司徒亚特·德·奥克姆博(Stuart De Ocampo)、玛里施卡·霍普克罗夫特(Marischka Hopcroft)、川端麻衣子(Maiko Kawabata)、杰奎琳·沃里克(Jacqueline Warwick)、托马斯·维尔曼(Thomas Willmann)以及娜佳·齐默尔曼(Nadya Zimmerman),[xiv]他们不但磨砺了我的思想,也激发出了本人源源不断的新灵感。正是他们,每天都驱策我思考音乐研究事业的价值所在。

至于加州大学出版社的编辑们(特别是多莉斯·克雷奇默[Doris Kretschmer]和琳妮·威瑟[Lynne Withey]),我所亏欠他们的情谊就更多了。正是他们对本人自始至终的鼓励、襄助,才促成了本书最终的出版。在过去的三年中,他们与我所在加州大学出版社编辑部的同事们,是我心中最喜爱的学术团队。

而最严厉的批评者,自始至终都是我的罗伯特·瓦尔泽(Robert Walser)。唯有他,在激励我潜心研究的同时还要奋力达到他自己也不可能达到的苛刻标准。他对本书的写作更是意义非凡:若没有他对文化等级的不断质疑——在我们的婚姻(宛如重金属和爵士乐碰上了模态理论和莫扎特)中,此类质疑之声从未间断——下的启发,此书不可能完成。我们不仅一起听过近千余首曲子(自学生时代聆听的早期音乐到他所专长的流行曲风),还讨论过如何尽可能恰当解释其聆听效果。而在1984年我们彼此邂逅之前,我原本还极其渴望追求某种女性职业的标签。有鉴于此,《惯例的智慧》的完成,见证了罗伯特对我非比寻常的影响力——他海量的音乐知识、渊深的学养,以及对我在青年时代曾不屑一顾的流行音乐的悉心解说。我想这已经足够了。

话又说回来,若不是成天泡在阿什比以及学院里的罗马咖啡屋(Roma coffeehouse),这些讲稿根本写不出来的。那就不妨再来一杯拿铁吧!

第一章　叠海龟

——论“纯音乐”

[1]有这样一个古老的故事。一位勤学好问的年轻人，向上师请教何为生活的真谛。上师如此解释了世界的终极本源：“大地驮在一只巨狮的背上，巨狮则站在一头大象的背上，以此类推。”当这个宇宙论的序列推演到一只大海龟的时候，上师沉默了。正听得入迷的学生，以为顿悟到了终极真理，遽然疾呼：“整个宇宙一定就驮在这只海龟背上了！”“呃，不对，”上师摇头答曰，“从此处开始，驮着大地的海龟站在另一只海龟的背上，然后一只接一只地叠下去。”①

每当自己与诸多学术同行的研究出现分歧时，叠海龟的故事便浮

---

① 在我举办过布洛赫讲座(Bloch Lectures)之后，发现近来有其他作者也引用了这个故事。Stephen Hawkin 用这个故事作为其《时间简史：从大爆炸到黑洞》(*A Brief History of Time：From the Big Bang to Black Holes*. New York：Bantam Books，1988)首章的开始。他讲的故事虽然立意与本人一致，版本却迥然不同。另外，Clifford Geertz 在他的《文化的解释》(*The Interpretation of Cluture. New York：Basic Books，1973*：28—29)，以及 Judith Becker 与 Lorna McDaniel 二人合撰的《一篇关于海龟塔、场面话与民族音乐学的短札》(“A Brief Note on Turtles，Claptrap，and Ethnomusicology”，*Ethnomusicology* 35，1911：393—398)中，均提到了这个故事。由此可见，“叠海龟”在这个确定性饱受侵蚀的时代，已经公认为一则经典掌故，并因其所蕴含的宝贵传统智慧而广受欢迎。

现于脑际。在过去十五年的光阴里，本人所耽迷的各类学术议题，看似东鳞西爪、毫无关联，实则均为探索音乐作品之社会性前提的种种尝试。也正是在此根本理念的持续驱动之下，我格外关注以下问题：社会性别的议题如何与不同历史时期的音乐相互缠绕？莫扎特与舒伯特使用了何种音乐叙事策略？如何理解当下的大众文化①？

当然，在以上对西方艺术音乐进行文化诠释的探索中，我并非孤身奋战。[2]实际上，在今天广为人知（无论评价如何）的“新音乐学”（the New Musicology）阵营下，同类议题的数量不仅蔚然可观，甚至仍在与日俱增。我辈之中，志同道合的学界同行，即便只提及个中最为显赫的姓名，就少不了罗斯·罗森伽德·苏博特尼克（Rose Rosengard Subotnik）、劳伦斯·克雷默（Lawrence Kramer）、理查德·莱伯特（Richard Leppert）、菲利普·布雷特（Philip Brett）、盖瑞·汤姆林森（Gary Tomlinson）、理查德·塔拉斯金（Richard Taruskin）、罗伯特·瓦尔泽（Robert Walser），以及——我们所有人心中的教父——约瑟夫·科尔曼（Joseph Kerman）。正是科尔曼，在数十年前，四顾疾呼音乐中的批评主义导向，对所谓“纯音乐式的”（purely musical）音乐学路向发起猛攻。

然而，无论耕耘于文化阐释的学者队伍如何壮大，亦不管本人苦心孤诣于哪些学术课题，围绕四遭的口诛笔伐，至今仍甚嚣尘上。许多学者深信，音乐的主体维度——事实上，这些维度也的确至为重要——乃是以“纯音乐”的程序运作的。由此一来，即便是对于巴洛

① 譬如，参见 Susan MaClary，《阴性终止：音乐、性别与性欲》（*Feminine Endings：Music，Gender and Sexuality*. Minneapolis：University of Minnesota Press，1991）；《中产阶级主体性在莫扎特〈布拉格交响曲〉中的叙事》“Narratives of Bourgeois Subjectivity in Mozart's 'Prague' Symphony”，辑于《理解叙事》（*Understanding Narrative*，ed. James Phelan and Peter Rabinowitz，Ohio State University Press，1994：65—98）；《“踩面包”的即兴曲：音乐如何讲故事》（“The Impromptu That Trod on a Loaf：Or How Music Tells Stories，” Narrative 5，1997：20—35）以及“一如既往：青年的音乐与文化”（“Same as It Ever Was：Youth Music and Youth Culture”），辑于《麦克风高手：青年音乐与青年文化》（*Microphone Fiends：Youth Music and Youth Culture*，ed. Andrew Ross and Tricia Rose，New York：Routledge，1994：29—40）。

克绘词法(word-paintings)乃至18世纪的语法常规(*topoi*)这些世所公认不无指涉性的范畴,在许多音乐学家及理论家笔下,也被简单生硬地包裹在自律性原理的外衣之下。学者们闭口不谈社会性别、叙事性质、政治影射等论题,仅仅只对和弦、曲式、音级集合理论等问题情有独钟,以为究诘至此,大可高枕无忧,万事休矣。①

不过,在他人是心满意足、束手止步的终点,却成了引发我好奇心的起点。譬如,为什么调性刚好出现在17世纪?答曰:"自然而然、逐日演变使然。"为什么奏鸣曲乐章的第二主题总要解决到第一主题的调性?答曰:"曲有曲规、惯例使然,无需再议。"凡此种种,究竟原因何在?我既像一位好奇心永无餍足的天真孩童,穷追猛问,一心打破砂锅问到底;又像一位不堪忍受的文化批评学者,对那些貌似理所当然、实则人为建构的"自然法则"或纯形式论调心存疑虑。不过,无论是出于孩童般的好奇心,抑或是出于文化批评者的警惕性,我依然无法逃脱"叠海龟"似的信仰递归的宿命结局。

不过,有一类"海龟塔"——也就是我们谓之为的惯例——还是获得音乐学家的承认(虽然有些勉为其难)。所谓"惯例",大抵指的是已经固化为"准则公式"且无需解释的套式。[3]譬如,为什么小步舞曲在三声中部(trio)之后必定再现其开始乐段?为什么俚俗的情歌谣曲多以"淡出"(fade-out)的方式收束?是什么力量诱使成千上万的男童,为了能像女高音那样自如演唱巴洛克歌剧而不惜承受利刃屠身的阉割之痛?面对诸如此类的问题,世人往往不假思索地回答道:惯例就是如此!尤其是关于阉人歌手的问题,年复一年被本科阶段音乐史论课堂上的好奇学子们追问,而他们得到的答案,总是有

---

① 在其他艺术领域,也存在着"纯音乐"的对等概念。譬如,左拉(Zola)把马奈(Manet)的那幅备受非议的*Olympia*[奥林匹亚]称为pure painting[纯绘画],意在让人们不再把注意力放在惊世骇俗的画面内容之上。参见Charles Bernheimer,《马奈〈奥林匹亚〉的神秘诱惑》("The Uncanny Lure of Manet's *Olypia*"),辑于《魅力与理论:关于性别、表征与修辞的解读》(*Seduction and Theory*:*Reading of Gender*,*Representation*,*and Rhetoric*. ed. Dianne Hunter,Urbana:University of Illinois Press,1989:16)。

如家长回答子女所问及的两性问题时那样，带有一种奇怪的恫吓性口吻：惯例就是如此！弦外之意，无异于是郑重宣告——别问了！[1]

自19世纪以降，西方艺术中孕育出了一股反惯例的观念。世人不约而同，一边将那些貌似有着超验意涵的音乐手法擢升为"纯音乐"，一边又把惯例贬低为一种僵化的、毫无意义的程式性手段。如此一来，我们手上的惯例，委实成了一个不折不扣的悖论：它既是超越于文化意义之日常性层面的模式，亦是生命与实质已荡然无存的陈词滥调。我们把因循惯例解释为墨守成规、毫无创意，或是盲目接受社会程式的表现。[2] 无论如何，具有个人主义倾向的艺术家和批评家对惯例深恶痛绝，一心想要通过反抗惯例的高压政治去表达个人的价值追求。确切而言，他们心无旁骛地向往着"纯音乐"的境界。[3]

但与此同时，我们仍竭力要在那些貌似摆脱常规束缚的音乐作

---

① 关于阉人歌手传统的详细论述，可参见拙文《17世纪威尼斯歌剧中的性别含混与情欲过剩》("Gender Ambiguities and Erotic Excess in Seventeenth-Century Venetian Opera")，辑于《实现的缺席：表演、可视性、书写》(*Actualizing Absence: Performance, Visuality, Writing*. ed. Mark Franko and Annette Richards, Hanover, N. H.: Wesleyan University Press, 1999)。

② 近年来，音乐学众多领域都开始越来越严肃地对待惯例。当学者们从20世纪80年代开始着手研究19世纪意大利歌剧的时候，他们不得不克服反惯例的偏见(此类偏见多来自德国)，学会把罗西尼或威尔第的研究锁定在共享作曲传统之内。相似地，18世纪音乐的专家们，已经证明了常规语型和惯例在古典保留曲目中的重要性。比如，参见 Wye Jamison Allanbrook，《莫扎特的节奏姿态》(*Rhythmic Gesture in Mozart*. Chicago: University of Chicago Press, 1992)。另见《18、19世纪音乐中的惯例：莱纳德·拉特纳纪念文集》(*Convention in Eighteenth-and Nineteenth-century Music: Essays in Honour of Leonard G. Ratner*. ed. Wye Jamison Allanbrook, Janet M. Levy, and William P. Mahrt, Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press, 1992)。绝大多数同类著作，均聚焦于深思熟虑的意义结构以及具体的形式手段，而不是所谓"纯音乐"的元素分析。

③ Lydia Goehr 在布洛赫讲座的那篇发言中，所提到的掩藏在19世纪"纯音乐"概念背后的种种政治性与哲学性因素的解释，本人对此深为赞同。参见 Lydia Goehr，《探问人声：音乐、政治与哲学的限度》(*The quest for Voice: Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. University of California Press, 1998)。乍看之下，Goehr 与本人立场相悖，而实际上，关于"纯音乐"这一概念的历史，以及此概念如何化作对于文化诠释的禁令，她与本人大体已达成共识。关于"纯音乐"立场对于19世纪音乐实践的巨大影响，可参见 Leonard B. Meyer《风格与音乐：理论、历史与意识形态》(*Style and Music: Theory, History, and Ideolody*. University of Pennsylvania Press, 1989)中的精彩论述。

品中找出一个定式。无论是申克尔图表(Schenker graphs),还是集合分析所采用的卡巴拉方式(kabbalistic),均是要把难以规范的、异端性的音乐,硬拉回到理性的、规律化的,以及形而上学的铁笼之中。① 久而久之,以下问题深深困扰我心——何以这些理论家的分析路数可免于贴上惯例的标签?又是什么让我们疏于深究这些分析工具之所以大行其道的根由?

在本书中,本人意欲阐明惯例与"纯音乐"之间的分裂,本身有其社会与历史的偶然,即,今时今日所谓的"纯音乐",其实曾是至为重要的惯例实践。[4]本书着意考察形形色色的"海龟塔"——或梳理惯例所承载的复杂功能;或讨论音乐表征那些具有明确指涉性的因素;或刺破"纯音乐"的坚硬外壳,一窥潜藏其中的意识形态前提。同时,尽管海龟个体可能在各自的"海龟塔"里占据有不同的位置,本书却并不将之判定为类别上的差异。没有形而上学——只有文化实践。除了"海龟",别无其他。自上而下累加而已。

尽管历史文化的庞杂因素无处不在,从形式的一致性角度给出的音乐风格断代——比如,文艺复兴盛期、18 世纪末——实际在最极端稳定的程度上,预设了一套等级体系。就像前文那位将大海龟视为"终极本原"(*terminus ad quen*)的年轻人,若仅只是将某一个时段下的风格范畴奉为圭臬,原本属于音乐作品的基础因素便拔升成了"真理"。然而,一旦见证了占据主导的海龟们逐一轮流从首位到退居次要的过程之后,也就会放弃某一种风格具有优越性的观念。除此之外,在有些风格时段,譬如本书第五章的主题(即 17 世纪初或 1990 年代晚期),其风格之混乱,已到了无以复加的程度——譬如个别的表达策略突然扶摇直上,被奉为"标准范式";某些惯例手法,则通过表层能指的运用"借尸还魂",凡此种种,不一而足。是故本书宁

① 对于此类坚持将言说置于形而上学、回避文化偶然性的理论考察,亦可参见 Umberto Eco 的《寻找完美语言》(*The Search for the perfect Language*. trans. James Fentress,Oxford:Blackwell,1995)。

愿依仗更为宽阔的历史视域。尤其对那些出现了风格波动(stylistic flux)——即,各种表现性的策略、惯例以及“纯音乐”之间,出现剧烈碰撞——的时代,上述立场更是必不可少!

然而,“海龟塔”发展到今天已经足够长大了。纵观当今音乐研究领域,与本人立场相似的著述,固然寥寥无几,却也不难发现,我的课题与文化研究及文学理论中几个历久弥新的中心思路颇为相似,其中之一,就是海登·怀特(Hayden White)的《形式的内容》(*The Content of the Form*),本书的副标题正是在向他致敬①。[5]我在音乐史中意欲探索的对象,与以下同仁的研究也颇为相似:比如,雷蒙德·威廉姆斯(Raymond Williams)的“情感结构”(structures of feeling)、弗雷德里克·詹明信(Fredric Jameson)的“政治无意识”(political unconscious)、罗兰·巴特(Ronald Barthes)的“神话学”(mythologies)、托马斯·库恩(Tomas Kuhn)的“范式”(paradigms)、卡佳·西尔维曼(Kaja Silverman)的“主导虚构”(dominant fiction)以及罗斯·钱伯斯(Ross Chambers)所提出的为艺术作品的生产-接受确立条件的“社会契约”(social contracts)概念。② 无论对

---

① Hayden White,《形式的内容:叙事话语与历史再现》(*The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Johns Hopkins University Press, 1987)。另可参见他的《音乐话语中的形式、指涉与意识形态》(“Form, Reference and Ideology in Musical Discourse”)一文,该文是特地为《音乐与文本:批评性研究》(*Music and Text: Critical Inquires*. ed. Steven Paul Scher, Cambridge University Press, 1992)一书所写的后记。

② Raymond Williams,《马克思主义与文学》(*Marxism and Literature*. Oxford University Press, 1977: 128—135); Fredric Jameson,《政治无意识:作为社会象征活动的叙事》(*The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press, 1981); Roland Barthes,《神话学》(*Mythologies*. trans. Annette Lavers, New York: Hill and Wang, 1972); Thomas S. Kuhn,《科学革命的结构》(*The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962); Kaja Silverman,《主导虚构》(“The Dominat Fiction”),辑于《边缘的男性主体性》[*Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992]; Ross Chambers,《故事与情景:叙事的诱惑与小说的力量》(*Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984)中的首章文字。

这些概念体系如何命名，它们都包含着强烈的意识形态内容。这意味着，不管人们是否承认，它们都是给予文化活动以意义、可被理解的前提假设。实际上，这些概念体系在最不经意、最无预谋和最为自发之时，也就最为成功。尽管音乐学家和理论家们常常赋予此类概念建构以“纯音乐”的地位，在我的眼中，它们仍只是“惯例”——尽管这些“惯例”在人类事务中如此司空见惯，乃至于令我们对它们的存在熟视无睹。有鉴于此，我打算对惯例所代表的价值、所强化的趣味、所促成的行为，以及所排除掉的可能性加以检视，并考察这些惯例在这个音乐的竞技场中各自的发展历史。

本书之所以命名为《惯例的智慧》，缘由有二。其一，“惯例的智慧”这一词组本身就是一个惯例性的套语，意指被普遍持有却缺乏反思的俗常信念。“惯例的智慧”常修辞性地引出一则令人意外的信息：“习惯上认为”应该是 X，实际上却为 Y！于是，每当听到“惯例的智慧”这句话时，人们便期待出现一个粗暴的意义反转：原本被认为具有真理价值的内容降格为无稽之谈。勋伯格在《和声学》中对调性概念的重构，以及蒙特威尔第关于“第二实践”(*seconda-prattica*)的宣言，不约而同地采用了同类措辞——因为他们解释过自己所继承的那些不言自明的普遍句法规则为何“仅仅”只是惯例，以及他们何以想要——甚至是有义务——将其随意抛弃。① 本书在标题上借鉴了同样的反讽修辞，以便可将那些一度被擢升为“纯音乐”的惯例智慧，重新从社会契约的角度进行界定。

然而，本书的标题也意味着认可一个事实，即，真正的社会知识是通过与音乐有关的共享程序与预设加以表述和传递的。我坚持认为，[6]惯例中蕴含着大量的智慧，它们是一个时代的前提，是确保多

① Arnold Schoenberg,《和声理论》(*Theory of Harmony*. trans. Roy E. Carter, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983: 128—129)。Claudio Monteverdi 在他的《第五卷牧歌集》(*Fifth Book of Madrigals*. 1605)前言中著名的论战文字；其胞弟 Giulio Cesare 在 1607 年出版的《音乐的游戏》(*Scherzi musicali*)中论证了其兄的理论。关于这段历史的文献，详见 Oliver Strunk 编辑的《音乐史文献汇编》(*Source Readings in Music History*. New York: Norton, 1950: 405—412)。

元文化彼此交流、共存和自我意识的文化约定。与此同时，更为重要的是，人类对于这些人为构造物的发明与认同，有其特定的语境、缘由与欲求。

是故，惯例历来是作为表意系统的组成部分加以运作的，即便是位于具有明确指涉和编码的层面时也是如此；换言之，惯例既是偏离，也是规范。当然，倘若没有大量惯例意义的反衬，个别作品的偏离也就无从获得表意性[①]。有鉴于此，尽管传统的解释学思路往往专注于解释深思熟虑的意义，我却将那些貌似自发的维度纳入研究之中——因为，我认为这些维度才是最紧要且最根本的。除了关注个体作品其表层的音乐表达之外，我还将从人类行为的角度去理解其表达策略的结构。

关于形式-内容的古老话题，历来被世人诟病为虚妄的二元论，音乐领域更是如此。自 19 世纪的理论家、批评家爱德华·汉斯立克以降，理论家们对这种二元分裂，大多采用了整体结构主义的重新界定，最终赋予了图形、图表或准数学化的音乐分析模式体制化的尊贵地位。我们越是信任严格、自足的音乐分析，便愈发想要在"观念论者的抽象概念"(idealist abstractions)的基础上，对音乐的一切做出终极的解释。[②]

然而，音乐史的进程绝不可能平滑如丝，丰富的细节由此在这类解释模式中流失掉了。君不见，不论是来自彼此对立的音乐实践于激烈碰撞中的深层焦虑，还是在风格继承发展环链中的俄狄浦斯情结式的焦虑，均远远超出了音符所能涵盖的范围。柏拉图曾告诫世人："如果政治和社会最根本的惯例没有变过，音乐的类

---

① Fred Maus 曾抱怨道，我们的学科的大量精力都耗费在那些向下中音小调转调的作品上。详见 Fred Maus，"作为叙事的音乐"("Music as Narrative"，辑于《印第安纳理论评论》[*Indiana Theory Review*]12，1991：20)。作为受此文指责的密切关注此技法现象以及其他有待解释的"偏离"手法的学者之一，我在本书中试图怀着"赎罪"的心态去探究此类现象的另一面。

② 关于这种观点的经典评论，参见 Joseph Kerman，《我们如何走进以及走出音乐分析》("How We Got into Analysis，and How to Get Out")，辑于其著作《问思手札：音乐文集》(*Write All These Down*：*Essays on Music*. University of California Press，1994：12—32)。

型也绝不会变。”①[7]不论是对于主流文化的卫道士，还是致力于提升非主流文化的人群而言，音乐的力量，在于能够塑造个人之身体、情绪、主体性、欲望及社会关系的体验方式。若欲研究音乐的效应，便要能识别出音乐运作的意识形态基础，即，它的文化构建性。即便是以“理想主义者的抽象概念”作为解释音乐的基础，坚持音乐与外部世界之间存在不可逾越的鸿沟，这些观念和诉求本身也有待解释，而且其解释有必要追溯到 2500 年前的毕达哥拉斯时代下的复杂社会历史。②

由此，与汉斯立克形式论导向的解决方案不同，我把整个形式-内容的“复合体”(complex)归属于内容，即，一种具有社会历史条件的内容。阿多诺说得好：“形式只能是某个内容的形式。”③我还认为，音乐(同其他人工制品一样)由各种异质元素的汇聚组合而成；这些异质性因素远离作品的自律辖域而与其他作品、多元(甚至不无矛盾)的文化符码、五花八门的接受契机等无穷无尽的意义链交织缠绕在一起。即便音乐可以说是有意义的，这个意义也不能被化约为单一、总体、终极性的意义。而且，音乐意义的多元性，也无法说明长久以来回避解释的合理性。即便音乐总是令寻找确定性意义的种种尝试宣告失败，诗歌、电影、绘画等艺术门类中的类似探索也不可能如愿以偿，因为所有这些艺术都具有高度的不确定性。

不可否认，我的研究与文学批评和电影研究领域流行的解构主义理论存在不少共同的前提预设。这一点，即便是对所谓的“后现代主义”缺乏了解的读者，也不难发现一二。另外，与其他学科的同类研究一样，我也尝试要把那些认为是“自然而然的”音乐方式，解构为各类构成性因

---

① Plato，《理想国》(*The Republic*，424c)。

② 参见 Susan MaClary，《音乐、毕达哥拉斯与身体》(“Music，the Pythagoreans，and the Body”)，辑于《创编的历史》(*Choreographing History*. ed. Susan Leigh Foster，Indiana University Press，1995：82—104)。另参见 Eco 的《寻找完美语言》。

③ 参见阿多诺的论文《音乐和语言：一篇断章》(“Music and Language：A Fragment”)，辑于《恍兮惚兮：现代音乐文集》(*Quasi una Fantasia*：*Essays on Modern Music*. trans. Rodney Livingstone，London：Verso，1992：6)。我希望在此重申阿多诺的这部著作及其理论最重要的美国阐释者 Rose Rosengard Subotnik 的观点。

素。不过,相较于大多数文学理论,我的研究策略仍与之迥然不同。

长久以来,意义貌似都是文字语言的专利。有鉴于此,诸如解构主义的实践则努力将人们的目光转移到各类文本(texts)(无论是书面文字或者其他类型)的暧昧性、建构性和不可判定性。[8]音乐学术史则是另一幅图景:它历来否认表意而聚焦于“纯音乐”的诉求,把音乐排除于纯社会性的事局之外。而我意欲证明,就古往今来的音乐文化而言,这种否定表意的历史图景已经不足为信。在能够开始妥当执行动摇音乐表意的方案之前,音乐的姿态(gestures)、程序、曲体,何以产生非同凡响的效果,①诸如此类的问题必须加以重新审视。否则我们不过是从一种怀疑论转向另一种怀疑论,而未能考虑到音乐作为一种文化实践是如何进行实际运作的。

本书章节架构,逻辑上颇有些迂回。在导论性的第一章之后,第二和第三章分别阐述了当今音乐图景格局最具贡献的两种惯例性图示(conventional schemata)。一种是蓝调(blues),它在整个20世纪,为非洲裔美国人不计其数的音乐体裁及流行音乐创作奠定了基础,其影响至今方兴未艾;另一种则是调性音乐传统,即,有着“纯音乐”之名的西欧音乐惯例。第四章考察19世纪惯例何以成为一个“诅咒”,艺术家何以竭力要挣脱各类预设的创作模式。末章,探索当下音乐境况的某些方面,一些被长期驱逐的惯例在其中得以回归。当今时代,以及音乐学家们在理解这个时代时所遇到的种种困难,极大程度上也正是本书的写作由来。如此迫在眉睫的严峻局势,驱使本人严肃地审视蓝调,反思欧洲文化中的调性传统,以及探索理解音乐史进程的多样方式。

当然,即使我真的打算排除“纯音乐”的可能性存在,将那些被升格

---

① 关于对主流意义先破后立的杰出研究,可参见 Rose Rosengard Subotnik,《解构性变奏:西方社会的音乐和理性》(*Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. University of Minnesota Press,1996:39—147)中的《如何解构肖邦的〈A大调前奏曲〉?》(“How Could Chopin's A-Major Prelude Be Deconstructed?”)一文。另可参见 Lawrence Kramer 的《音乐作为文化实践:1800—1900》(*Music as Cultural Practice, 1800—1900*. California University Press,1995)。

为“纯音乐”的因素拉回到惯例的界域，也依然期待把意义重新注入这些层面——无论是表现手段、显在的惯例公式，还是深深潜藏于其中的各类预设。当然，它们并不是海龟塔般的超验的、亘古不变的意义；[9]而是人类的意义，这种意义须臾离不开所在的历史语境，并在其中行使着——甚至，在许多情况下，始终行使着——关键的社会功能。即使终了，除了海龟本身，我们一无所获，这些海龟本身至少是有用的。

我将用两部音乐作品作为论证的开始。这两部作品，离一般意义上的惯例实践有一定的距离——这一距离足够远，以至于在任何情况下，我们都无法简单地直接套用程式；但这一距离也足够近，使我们得以在自己的聆听习惯主动参与或受到挫败的过程中体察到这些习惯。

第一个例子来自亚历山德罗·斯特拉德拉（Alessandro Stradella，1639—1682）的清唱剧《苏珊娜》（*La Susanna*）。他是一位自弗朗切斯卡·卡瓦利（Francesco Cavalli，1602—1676）到亚历山德罗·斯卡拉蒂（Alessandro Scarlatti，1660—1725）①之间最重要的意大利戏剧音乐作曲家。根据圣经源头——外典中苏珊娜的故事——可知，身为一名品行娴雅的新妇，苏珊娜素来恪守妇德、谨言慎行。城中两位长老，垂涎其美貌，私相勾结，匿身花园偷窥美人沐浴，伺机施暴。被苏珊娜发现后，两个老色鬼巧言令色，出言恫吓，若不从便反诬其色诱私通。苏珊娜自然誓死抵抗，一番公审后，被指控通奸罪处以死刑。就在苏珊娜遭遇石刑、命悬一线之际，年轻的先知但以理现身将之救下。但以理先后智审二位长老，揭穿阴谋，挽救了苏珊娜的性命与名节。

《新约》中关于善-恶相争的主题叙述，并未提到过苏珊娜失去了清白之身。至文艺复兴，苏珊娜的故事允许绘画艺术可合法、不加掩饰地刻画裸体。欣赏苏珊娜裸像的世人，可肆无忌惮观察其美丽的

---

① 关于斯特拉德拉辉煌生涯的更多情况，详见 Carolyn Gianturco，《亚历山德罗·斯特拉德拉（1639—1682）：他的人生与音乐》（*Alessandro Stradella [1639—1682]: His Life and Music*. New York: Oxford University Press, 1994）。斯特拉德拉主要为罗马及北意大利的赞助人作曲；《苏珊娜》首演于 1681 年；在此之前的一年，斯特拉德拉遇刺身亡，结束了命运多舛的一生。

胴体，而不必心生丝毫道德之虑。圣经本身已经让裸体题材合法化了。这个被截取出来的偷窥时刻因脱离了其原本的叙述语境（在该叙述中苏珊娜终获拯救），让后世那些心怀同样窥私欲的观者饱受诱惑。鉴于但以理并没有出现在画面中，苏珊娜又仿佛是那位没有阿克顿（Acteon）的猎犬保护其名节的戴安娜（译注：戴安娜是希腊罗马神话中的狩猎女神，沐浴时被带着一群猎犬打猎的阿克顿撞见，恼羞成怒将其变为雄鹿，导致阿克顿被自己的猎犬撕成碎片）。[10]甚至于，艺术家们时常在苏珊娜的形象中注入传统上与“虚空寓意画”（Vanitas，译注：通常指一种盛行于16、17世纪佛兰德斯和尼德兰地区的静物画体裁）相联系的图像。由此一来，其揽镜自顾、孤芳自赏的狂喜之态，反倒更像是一种对长老偷窥欲的怂恿。

斯特拉德拉的清唱剧（脚本选自乔瓦尼·巴蒂斯坦·贾尔迪尼[Giovanni Battistan Giardini]，作于摩德纳，1681）在苏珊娜独唱之前，作者首先不吝笔墨描画了二位长老。他们被刻画成两个老色鬼的喜剧形象，联翩意淫中彼此夸夸其谈，想要证明自己所受到的才是更明确的诱惑信息，之后决议躲在灌木丛中，一起偷窥苏珊娜沐浴。或许是这私密的浴房，仍不足以渲染苏珊娜现身时的情色氛围，便又安排了特斯托（Testo）这一讲述者的角色。这位特斯托，时而像一位沉浸于巴赫受难曲中的福音布道者，时而如百老汇音乐剧《酒店》（*Cabaret*）中的乔伊·格雷（Joel Grey）那样秋波频送的司仪，在剧中作交错穿插的旁述。那极具“马里诺诗派”（Marinesque，译注：巴洛克风格在意大利的代表，因开创者马里诺而得名，其诗作大多极事雕琢，好用比喻、对偶以及夸张等手法，堆砌典故）的语风，以及极具猥亵性的双关语，描述了一幅令人心旌神摇的美人出浴图：纤纤玉足踏过怜怜芳草，百合般的洁白酥胸，紫罗兰色的朱唇（玫瑰也望之生妒）；当美人褪尽衫履，垂身浸于水中，漾开的泉水似乎也为之迸射出神性的狂喜。此时此刻，我们的注意力——在没有呈现于舞台的语言叙述中只能用耳朵来凝视——不可避免地诱发出了性冲动。因为，在苏珊娜朱唇轻启之前，贾尔迪尼的诗文就已经对其每一寸肌肤

进行了刻骨的情色描绘。①

不仅如此，斯特拉德拉为了突显这段宣叙调的情景，运用了突然的半音化调性的重新组合，进而不断强化了情色氛围。特斯托对长老们的交代结束在 D 小调上，正好这也是该半音化调性乐段开始之前。然而在这段简短的对话过程中，特斯托先后三次以大三度关系进行调性的突然转换——从听者刚刚熟悉的调性猛然进行到一个远关系调（D 到 B^b，E^b 到 C，C 到 E）。该手法的效果，在于取消之前的调性而转向另一个：一系列的转调策略诱发了一连串现象学状态的次第接续。至于究竟是秋波暗送、投怀送抱的撩拨，还是情欲的节节高涨？具体的现场效果固然有赖于表演，但其场景绝不是中性化的。

在情色基调的烘托大功告成后，新约中的贞妇终于迎来了一个独属于自己的完整场景——虽然这场景仍有众多干预者环绕（无论是台上还是台下）。苏珊娜这场戏是从一段咏叹调开始的，[11]在这扭转命运的沐浴中，她的歌声表明了心中的上帝，她的忠诚，以及（意味深长的）难以启齿的绮思。由于这是她在清唱剧中的首次表达，于是这首咏叹调奠定了她的性格基调：

Quanto invidio vostro stato,　多么羡慕你，

---

① 关于苏珊娜与长老之惯例的分析，参见 Mary D. Garrard，《阿特米西亚与苏珊娜》（"Artemisia and Susanna"），辑于《女性主义与艺术史》（*Feminism and Art History*. ed. Norma Broude and Mary D. Garrard，New York：Harper and Row，1982：147—172）。然而，在女性主义批评展开批判之前，Denis Diderot 曾经客观论及了苏珊娜的各种表征："我凝视着苏珊娜，却无法厌恶两位长老，或许我希望自己也在那里窥伺。"（*Pensées détachées*，767，参见 Michael Fried，《凝神静观与剧场性：狄德罗时代的绘画与观看》[*Absorption and Theatricality*：*Painting and the Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley and Los Angeles：University of California Press，1980：96]）。狄德罗在其他地方也表示过对自己共谋心态的谅解："意大利画家对苏珊娜主题的处理极为巧妙。他把两位长老都放在同一侧；戴着面纱的苏珊娜则位于另一侧。其结果是，为了避开长老的淫窥，苏珊娜将自己完整地呈现在她的观看者眼前。这幅画作如此自由，没有人会感到不适。因为艺术家明显的意图拯救了一切，因为观看者从来都不是主题的一部分……这是被凝视的女性与展示自身的女性二者之间的差别。"（*Salons*，第二章和第三章，转引自 Fried，*Absorption and Theatricality*，97）

Care limpid sorgenti.	亲爱的泉水，
E'il mil cor contaminato,	我的心灵布满尘垢，
E voi siete acque innocent.	而你却纯净无瑕。

"我多么羡慕"("Quanto invidio")这一分曲的音乐运作建立在一个类似固定低音(quasi-ostinato)的基础之上，即，一个简洁的终止式在整个咏叹调的低音部分徘徊重复。这个固定音型有着诸多功能，其一就是象征性：表征着诱发苏珊娜沉思冥想的喷泉。毋庸置疑，音乐能够以各种方式描摹水：即使斯特拉德拉的体验也来自罗马喷泉，但这首咏叹调听上去也势必与雷斯皮基(Respighi)的截然不同。斯特拉德拉在音乐隐喻中捕捉到的是歌词文本所规定的特质——清澈与纯真(或者说是纯洁)——以及水波这一特定意象，类似的结构单位，在这里汇聚在一起以营造连绵不绝的音乐流动。此外，他挖掘了固定音型"无穷绵延"(timeless)的效果，令人想起了自然——这是一个滥觞于17世纪音乐曲目中的常见联想。[1]

斯特拉德拉原本可以遵照正统的固定音型模式，做一成不变的

---

① Testo 歌词原文：

La bella Donna intanto sul'verde pavirmento movel le molli piante, Ambiano l'erbe di prostrarsi al sue piè, pere che I fiori apostate del sole a la novella luce chi nassero idolatry le cervici odorose—

Ad' ammantar le rose pare ache dà I bei labri fossero travenate le propore piu fine, e saggessero I gigli entro quell seno di più puro candor tepide brine.

Giunta la Donna ove svenato un'sasso in conco d'alabrastro spande lubrico argento, dove frondoso cerro briareo vegetante con cento briaccia ecento l;ingresso al sol contende, e da curiosi rai mantenitor dell'ombra il rio difende—

I vi tuffa nell'acque il petto ignudo e sirena Ciel dentro il liquido gel cosi confonde crome di foco a l'armonia dell' onde.

我将 Testo 的宣叙调、两位长老之间的对话、苏珊娜的场景以及她在狱中的悲歌这些段落，作为本人音乐剧场作品 *Susanna Dose the Elders*(Southern Theater, Minneapolis, 1987)的主要组成部分。关于这部清唱剧的完整录音，可参见 Alan Curtis 导演的版本，出版号为 Reflexe IC 165-45 643/44。

反复。但为了创造出张力感——包括局部的张力感(就像在引子部分,利用主-属调性区域的极向性形成乐段),以及结构的张力感(咏叹调中的一系列转调)——斯特拉德拉加入了变化。如此,他在作品中,一方面挖掘并利用了固定音型惯有的执拗意象,一方面又因循着“离开-回归”的戏剧性轨迹。

对于该固定音型的转调重复模式,今天的听众,要么会将之听成一个常规程式,要么听成即将演化为日后所谓之“纯音乐”的简单雏形。[14]然而,考虑到 17 世纪中叶风格结构上的灵活性,将之听成一种斯特拉德拉用于满足当下艺术需要所必需的活态手法(living procedure),似乎未尝不可。类如这样的构思图式(schema),最后被盖棺定性为所谓的“音乐运行方式”(the way music goes),很大程度上是因为其手法的功能效用。然而,斯特拉德拉此时此刻,还只是对手头大量备选做临时甄选后的缝补缀接。他的方法近乎于拼凑,并不具有程式化或形而上的性质。

Example 1.1:Stradella, *La susanna*, “Quanto invidio”





谱例 1.1：斯特拉德拉：《苏珊娜》，"我多么羡慕"

我们可以简要概括出斯特拉德拉音乐实践的相关前提。他的任务，在于尽可能贴切地表现歌词：包括情感的深刻挖掘、结构的清晰勾勒。与大多数西方音乐家一样，他相信音乐应结束在与开始段落相同的音高区域上；法兰克人（Franks）早在罗马礼拜仪式的圣咏写作中，就已开始运用这样的中心导向感，斯特拉德拉不过是故技重施。不过，与其他的 17 世纪意大利音乐家一样，他也致力于以不同方式拓展各类终止式的独特潜能。

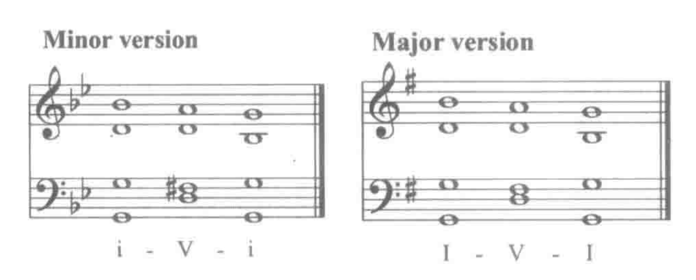
参照文艺复兴时期的多声实践的历史语境，V-I 和声终止式——虽然它在当时已沦为陈旧套路——在此充当了生产欲望、满足期待的机制，并且比其他终止模式具有更杰出的效果（Ex. 1. 2. a）。然而，在整个 16 世纪，导音和声的欲望一直都稍纵即逝：张力一经引发旋即获得解决，一个新的意象旋即出现，以配合下一行歌词。如此音乐运作，尤其适用于维持一种暧昧、矛盾性参数的文本设计——这种句法结构不无松散的风格，在 16 世纪意大利文艺复兴盛期作品（cinquecento composition）中十分流行，它仅在音乐句点的关键部位才作明确的划分要求。至 16 世纪末，对于那些一心想利用剧场景观所具有的戏剧力量的作曲家而言，在矫饰主义牧歌（mannerist madrigal）内部如此精心培植而成的微妙的含混性，已貌似成了负担。①

随着剧场现实主义技术的突破，宣叙风格（stile recitativo）随之问世。在宣叙风格中，作曲家须将一个简单的终止式置于背景之中，并挖掘此终止式在整个演说文辞中的目的性力量（Ex. 1. 2b）。[15]要想朝向终止收束的驱动力在扩展状态中运转起来，耳朵势必就要将终止式进行中次第到来的一个个瞬间，作为具有实质意义的因果关系加以聆听。17 世纪的技术创新，在很大程度上都涉及到如何驾驭此种背景句法结构之能量的各类方式，目的无外乎是要制造出越来越长的持续弧度。[16]那些突出的、可识别的“调性”（tonal）和声

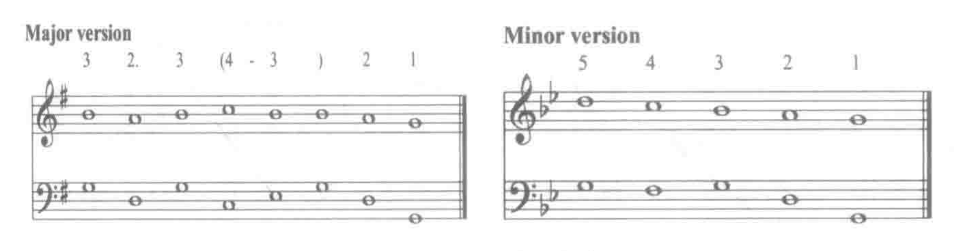
---

① 比如，参见本人在《音乐、毕达哥拉斯与身体》（“Music, the Pythagoreans, and the Body”）中展开的对于蒙特威尔第《泽菲洛·托纳》（“Zefiro torna”）的论述。

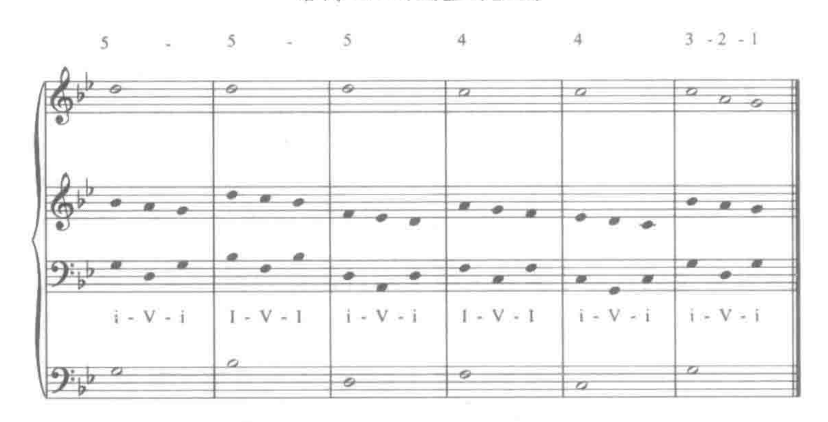
（不外乎是短小的终止模式），既能够在背景续进中维系着每一个瞬间，同时又指向了自身收束的方向（由此也缔造了收束的欲求）①（谱例 1.2c）。



谱例 1.2a：属-主和声终止



谱例 1.2b：线型终止式



谱例 1.2c：带有调性拓展特征的背景续进（此处仅为小调）

① 关于 16 世纪牧歌具体手法的问题，详见本人在《音乐、毕达哥拉斯与身体》（"Music, the Pythagoreans, and the Body"）一文中对于雅各布·阿卡德尔特的《洁白而美丽的天鹅》（"Il bianco e dolce cigno"）的相关论述。对于 16 世纪和 17 世纪之间的牧歌创作技术的转换问题，参见本人的论著 *The Transition from Modal to Tonal Organization in the Works of Monteverdi*（Ann Arbor：UMI，1976）。

整个过程被置于一种令人不安的、激动人心的动态悖论之上：如何通过终止式的绵延一次次延迟终结点的追近？至1700年，此种创新手法已经地位稳固，并给音乐披上理性和秩序的虚幻外衣。然而，在“我多么羡慕”这一分曲中，小节到小节的音乐表象对终止式欲望机制的依赖性，之所以仍明确可感，是因为每一固定音型的单元都需要一个简短的终止式，每一固定音型的单元都期待着即将到来的终止时刻；音乐由此而来的连续感，有赖于作曲家的聪明才智。即便这过程中的每一个节点都被大大延长，但倘若有人能透过表象综观音乐的整个背景，便不难发现统合这首咏叹调的转调图示(I-V-VI-IV-V-I)所蕴含的聚合力，很大程度上源于一开始的终止式。

不过，斯特拉德拉这首咏叹调的某些设计——即使是结构性的核心形式——不仅只是为了营造内聚性的幻象，还有意要从情感上，驱使脚本的思维过程能随着歌词从平静—羞辱—狂喜的情绪转换。到了1681年(围绕单一调性区域建构各固定段落成为规范之前)，音乐的愉悦感，在很大程度上，取决于构成背景的各个支柱之间日益遥远的间距。鉴于歌词的内涵，影响了这首咏叹调的极大部分——包括特定的转调段落以及各部位的扩展程度——观众可根据歌词文本深刻解释众多音乐事件。换言之，斯特拉德拉处于这样一个时刻：调性的扩张技术已认可了大面积的加工，但他的作品问世，却先于由A.斯卡拉蒂、阿尔坎杰罗·科雷利等作曲家提出形式标准化议题的时间。[17]斯特拉德拉的作品似乎是在过程中自行建构而成，即使有些作品按照ABA曲体形式写成，其咏叹调部分却通常采用了通谱体的ABB'结构。于是，返始演奏(*da capo*)的惯例——作为一种自然而然的公理统治了18世纪歌剧——只是作为诸多备选策略之一出现在了斯特拉德拉的作品中。①

随着返始手法在17世纪咏叹调中的广泛流行，斯特拉德拉以

---

① 参见第三章对于返始咏叹调其所践行的文化事项类型的相关探讨。

一种相对粗率的做派，处理了前几行歌词(这在 17 世纪的咏叹调中很常见)，主要用其来口头陈述歌词的核心辞句。是故“我多么羡慕”这一分曲的前两行诗句，均只出现一次。在第一个诗行中，苏珊娜努力遵守固定音型的终止性格，而且只有运用累加性的手段——即，不断重复她的终止式——才能使苏珊娜随心所欲地维持最开始的主音。通过直接转向属音，以及随之而来的模仿水流的花唱段落，斯特拉德拉给第二个诗行打下了高光。这首咏叹调在全剧中的根本意义——苏珊娜利用固定音型组的串联生动模拟泉水——在第 15 小节处峥嵘初露。至这一小节，在原本可能是一个清晰的韵脚句读上方悬停的延长音 E，抵制住了立即终止的强烈导向。

这首咏叹调剩余的 2/3 篇幅，实际上只有最后两个诗行。苏珊娜对罪愆的首度告解(第 17 小节)，在节律上与固定音型相吻合，只是她的告解似乎玷污了泉水，因为整个咏叹调奴颜婢膝地转到了 B 小调。出人意料的是，在 26 小节处，固定音型移到了 G 大调，然后撤回到主调，音乐的焦点才重新回到纯净无瑕的泉水上。依照惯例，这首咏叹调最后本应结束在 D 大调，因为它在句法上已经圆满，即回到了最初的调上。事实则正好相反。人声开始进行纵情恣肆的花唱式扩充，至第 42 小节，甚至把固定音型从正常路线扭转为对终止式进行的连续抵制，最终加剧了一种滚滚水流不断涨至峰极的高潮幻境。根据歌词，可知在对“圣洁”的沉思中，苏珊娜从温顺卑怯变得骄矜自炫，最初的端庄持重一步步演变为恣肆的狂喜。这成了斯特拉德拉的炫技瞬间：展示他可以通过多种方式，在尽可能长的时段中，既能推迟终止又能保留欲望。

[18]然而，除了炫技和强化对戏剧角色的刻画以外，斯特拉德拉的这首咏叹调还实现了其他的文化使命。作为一段隔墙有耳的独白，这首咏叹调使听者走进了苏珊娜的内心世界。相形之下，歌词不过是在苏珊娜的心境与泉水之间进行一番静态的比照；音乐却追溯了一连串的心境迁换，从宁静、疏离到洋洋得意。

音乐不仅重建了安全感，同时也开启了一段极其长大的动态扩充。我们仿佛亲眼见证了，苏珊娜内心的迷惘随着音乐进行逐渐释然的过程。

上述音乐框架——偏离调性的确定性，最后回归调性——当时正逐渐成为标准的事实，绝不会阻碍我们将之听成一出苏珊娜的个人戏剧；相反，我们之所以能够理解她的情感历程，恰恰是因为音乐遵循了上述框架。即便没有歌词，听众实际也能够理解这段音乐——正如科雷利的奏鸣曲（科雷利当时是斯特拉德拉临时乐队中的一名小提琴手）。因为这样的音乐框架，不仅仅是“音乐的运转方式”，也是内心情感（包括苏珊娜和我们）的运行方式。当然，在 17 世纪，它被发展成了再现某种兼具个人主义与“自律性”的主观性的主流技术之一。如果说，如今我们认为这种惯例超越了文化，那是因为它在极其频繁的反复使用中变得习以为常了。然而，调性的运作，究竟是一种表现手段，还是一种结构性的背景因素，这在“我多么羡慕”这一分曲中，还无法给出明确的界限。因为实际上，二者完全是水乳交融、混为一体了。

分曲“我多么羡慕”所锲而不舍的，仍是想要逃逸出自身的辖域，而非像稍后的返始咏叹调那样，将音乐过程中可能释放出的能量小心翼翼地封存。毋庸置疑，它的设计纯粹属于有意为之。因为在剧中同一场中的三首咏叹调中，它不过是第一首。然而即便是第三首咏叹调的结尾设定，仍未曾采用开场的乐队利都奈罗（ritornello），而是改用了最后部分的狂喜旋律。[19]这种在 17 世纪经常出现的调性发展动力，在此不难被耳朵捕捉得到；而 18 世纪的使命则在于，保持调性制造欲望的能力，同时更为稳妥地容纳这一始终寻求超越界限的过程。倘若说 18 世纪的某些形式惯例的规则看起来牢不可破，部分是为了处理调性运行过程中释放出来的巨大能量。然而，无论调性被驯服到何种地步，放荡不羁的原初潜能始终潜藏其中，并且不断呼号着要冲破枷锁。总而言之，17 世纪的调性是“藏在衣橱里的骷髅”（skeleton in the closet），是终极定理之下的一只反复无常、任

性不居的海龟。[1]

《苏珊娜》所涉及的其他文化表征范畴，最令人陌生的是宗教式情色（the sacred erotic）。在绝大多数的人看来，宗教与肉欲，完全是两个世界的对极。出于种种原因，17 世纪的艺术家们却喜欢将二者并置，使其相互映射。譬如，圣特蕾莎的通灵神力（译注：16 世纪西班牙修女特蕾莎自述灵视上帝的种种神迹，后被教会用来宣传教义，并把特蕾莎封为圣女），符合宗教改革之后对主体灵性的日益强调，以及反宗教改革教会招纳教众的需要。倘若人类的欲望在情欲的迷狂时刻达至巅峰，那么教会也会希望坐实这种体验。尽管禁欲和升华才是爱上帝的证明。[2]

同克劳迪奥·蒙特威尔第、亚历山大·格兰迪（Alessando Grandi）、吉罗拉谟·弗雷斯科巴尔迪（Girolamo Frescobaldi）以及海因里希·许茨这些前辈一样，斯特拉德拉在这部清唱剧中也挖掘了这个强有力的文化隐喻——苏珊娜绵长的花腔构成了一个超验的瞬间，它既是神圣的，又富于强烈的情欲色彩。诚如圣特蕾莎的自述："太痛苦了！我不时发出呻吟。但这极度的痛苦中却总有一种无与伦比的甜蜜感如影随形，我根本不想让它停止，这是上帝才能施予的满足感。它不是肉体上的痛苦，而是精神上的，虽然肉体

---

① 譬如，巴赫《第五勃兰登堡协奏曲》，其 17 世纪意大利风格化的羽管键琴华彩段落，威胁到了整个乐章的形式秩序。参见本人的《渎神之语：在巴赫年谈论政治》（"The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year"），辑于《音乐与社会：作品、表演与接受的政治》（*Music and Society*：*The Politics of Composition*，*Performance*，*and Reception*. ed. Richard Leppert and Susan McClary，Cambridge：Cambridge University Press，1987：13—62）。

② 关于这种音乐所在的文化语境，详见 José Antonio Maravall，《巴洛克的文化：一种历史结构的分析》（*Culture of the Baroque*：*Analysis of a Historical Structure*. trans. Terry Cochran，University of Minnesota Press，1986）；Michel de Certeau，《神秘寓言》之卷一《十六与十七世纪》（*The Mystic Fable*，vol. I，*The Sixteenth and Seventeenth Centuries*. trans. Michael B. Smith，University of Chicago Press，1992）；Debora Kuller Shuger，《文艺复兴时期的〈圣经〉：学术、献祭与主体性》（*The Renaissance Bible*：*Scholarship*，*Sacrifice*，*and Subjectivity*. University of California Press，1994），以及 Richard Rambuss，《密室祷告》（*Closet Devotions*. Duke University Press，1998）。

也能感觉到，甚至还格外强烈。这是上帝对灵魂最甜美的爱抚。如果有人认为我说谎，我会以主的美德起誓，让他也感受一下这样的体验。”①

[20]斯特拉德拉在此想用音乐再现圣特蕾莎自述中的体验，抑或者，再现贝尔尼尼的杰出雕塑所捕捉到的至福狂喜。若要理解作曲家为何在“我多么羡慕”这一分曲的结尾处创造出的独特意象，就必须了解这一体验的世界（如今已基本消亡）。它虽然需要斯特拉德拉对和声的控制技巧；然而最终的音乐意象，却是反映了一种特殊的文化知见。斯特拉德拉锤炼了扩展音乐的技术——日后调性体系极为基础的技术之一——恰恰是为了营造出这样的效果。换而言之，调性在其中是作为一种文化的表征模式出现的，它是清晰表达与生产社会价值的工具。②

值得注意的是，斯特拉德拉对苏珊娜的传神刻画，亦不乏矛盾之处。如果文艺复兴的绘画往往将她描绘成一位揽镜自顾的虚荣女性，斯特拉德拉的咏叹调则塑造出了一个狂浪放荡的苏珊娜形象——她炫耀着嗓音的极高音区，撩拨着聆听者的期待，最后释放出一种绵长的、无言的高潮。很快，两位长老控诉她存心引诱；清唱剧中旁述者特斯托的尖刻评价，亦讽刺她是自招其祸。甚至于，苏珊娜最终也承认了自己的罪过，忏悔自己的美貌导致了她和长老的堕落。当然，我们并没有真的看见斯特拉德拉所描述的浴房中的苏珊娜那令人神魂颠倒的撩人肉体，此种视觉场景，在清唱剧的艺术媒介中，只能严格靠听觉加以传达。然而，苏珊娜咏叹调的调性设计，有如烈火，栩栩如生地唤起了世人心中美人出浴的妖娆画面。欲望一旦释放便难以控制。苏珊娜理应更明白这个道理。

我的重点，并不是谴责斯特拉德拉的性欲望图景，而是苏珊娜故事戏剧中揭示出来的某种文化张力（cultural tensions）——即，强烈

---

① 《阿维拉的圣特蕾莎自传》（*The Life of Saint Teresa of Avila by Herself*. *trans. J. M. Cohen*，Penguin Books，1957：210）。

② 亦参见本人的《蒙特威尔第作品中的转调》（*Transition in the Works of Monteverdi*）。

的感官欲望与道德绳规、节制肉欲的必要性之间，彼此砥砺争斗、剑拔弩张的状态，部分程度上是通过一位因美色而横遭非议的女性投射出来的。17世纪中期的作曲家们，开始专门描绘蛇蝎美人（波佩阿、莎乐美、赛米拉米德）。[①] [21]这些描述既承认了女性的性征，却又视其为洪水猛兽，譬如对圣特蕾莎的刻画，或《雅歌》(*Song of Songs*)中涉及妇女的诗篇韵章。[②] 出于各种原因，巴洛克艺术家们沉迷于如何在作品中表现女性的情色体验。这种沉迷对两个方面产生影响：一是为实现此种表现意图发展而来的作曲技术，一是让男性歌手付出身体上的重大牺牲谋求可自如模仿出女高音音区的狂喜境界。

诸如此类的表征实践，在立场上，与后世构成尖锐的对比。此后不止一个时代，均否认过女性具有任何性欲感觉的可能性。启蒙运动试图将炫技性的女性角色逐出舞台，由此最大程度地减少女性情欲狂喜的因素（莫扎特的"夜后"或许可被听作一个遥远的回音）。18世纪驯服了女性表征，同时——且并非巧合——通过日益强化的准则对早期调性恣肆极端的部分加以约束（只有让苏珊娜咏叹调结尾处的花腔最后回到开始的部分，才让人彻底放心）[③]。因此，斯特拉德拉赋予苏珊娜的叙述框架，虽不无含混，却仍不难在分曲"我多么羡慕"中发现17世纪信念的沉渣。该信念认为，女性在身体与精神两个领域的体验之深，已堪为空前绝后。如果苏珊娜妒忌的是喷泉，那么斯特拉德拉妒忌的则是苏珊娜。

---

① 参见本人拙著《阴性终止》第二章"蒙特威尔第戏剧音乐的性别建构"；另可见Wendy Heller，《女王为王：〈赛米拉米德〉对17世纪意大利威尼斯文艺风格的重铸》("The Queen as King: Refashioning Semiramide for *Seicento Venice*", *Cambridge Opera Journal*, 5, no. 2, 1993: 93—114)。Heller近来在为加州大学出版社撰写一本以17世纪歌剧中的蛇蝎美人为主题的著作。

② 关于贝里尼关于圣特蕾莎的雕塑杰作，可参见Richard Crashaw，《圣特蕾莎赞美诗》("Hyme to Sainte Teresa")，或者Schütz在他的《神圣交响曲卷一》(*Symphoniae Sacrae I*)中关于Anima mea liquefacta est[我的灵魂被融化]的设定。

③ 关于"过度与框架"(Excess-and-frame)机制与女性特质表达的关系，详见本人《阴性终止》第四章。

我的第二个例子，非洲裔美国教堂中的福音音乐，碰巧也属于“宗教式情色”的范畴。虽然它的肇源，完全来自与上述例子毫无关联的另一实践传统，却在今天产生了重要而深远的影响。“天鹅银调”(Swan Silvertones)对此功不可没。这个合唱团体成立于1940年代初，创立者克劳德·基特(Claude Jeter)，曾当过煤炭工人、牧师，以及艺压群雄的假声歌手(falsettist)。该合唱团很快在每周广播节目中演出亮相，并得到了天鹅烘焙公司(Swan Bakery company)的赞助，“天鹅银调”的名字由此而来。① 1945年乐团开始灌制唱片，1948年他们离开了煤矿，开始以职业音乐家的身份全国巡演②。[22]多年来，团队成员虽然不时有所变更(基特自己在1963退出后专心于牧师的工作)，但在它1950年代至1960年代初的全盛期，“天鹅银调”一度是同类团体中最出名的一个。

在1959年，“天鹅银调”录制了歌曲《近主十架》(*Near the Cross*)。③ 由于这首单曲的演唱基础是一首传统的原教旨主义赞美诗，歌唱的全部感染力，由此取决于聆听者此前是否对赞美诗熟稔于心。这就好比巴赫希望聆听自己前奏曲的教堂会众，已把作为音乐创作基础的众赞歌主题烂熟于心(谱例1.3)。《近主十架》与其他大量同类赞美诗结构相似：主歌由两个乐句组成，两者除终止式外完全相同(分别出现在属音和主音上)；副歌包含了一个对比乐句和主歌后半部分的回归。虽这首赞美诗的作曲家威廉·霍华德·多恩(W. H. Doane)，在其中加入了一些我家乡教众所谓的“幻想”和声(参见m. 2，副歌中raptured一词上的重属和弦)，但歌曲主要采用了最基

---

① 诚如Jeter所言：“当我们进入到商业领域后，每过13周都能加薪水。如此过了五年半后，我们大赚了一笔。”转引自Anthony Heilbut，《福音传声：佳音与苦境》(*Gospel Sound: Good News and Bad Times*. 1989:118)。

② 即使他们开始步入了职业化的道路，大多数人仍然生活窘迫。Jeter曾说：“我们不得不因为钱和栖身的旅馆而频频遣送回家。我们倾尽所有，成功的大门依然紧锁，发起人成了合资者。种种苦境如今仍然历历在目。”(转引自Heilbut，*Gospel Sound*. 119)。

③ 获自*Get Right with the Swan Silvertones*(Rhino RNLP 70081)。

本的和弦(主和弦、属和弦、下属和弦)作为赞美诗的支柱;从而营造出了赞美诗所应当传达的必然性和彻底的安全感。



谱例 1.3:《近主十架》

在 19 世纪席卷整个南方的大规模的福音派运动中,非洲裔美国人与《近主十架》这样的大量赞美诗首次邂逅。无论这些运动的动机何在,原教旨主义及其歌曲中的狂热激情迅速在黑人奴隶的群体中生根发芽,并发展成一种生机勃勃的杂交体,将欧洲音乐元素与世代相传的非洲文化实践结合在一起。黑人解放运动之后,尤其是在 1870 年代民权运动(Civil right movement)瓦解之后,黑人教堂成了美国黑人活动的中心。在黑人教堂之内这个群体保住了自己的身份,并为了生存——精神的、社会的以及身体上的生存——战斗不息。①

① 参见 Christopher Small,《同一之乐:美国黑人音乐中的奋斗与节庆》(*Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African-American Music*. London, 1987, Hanover, N. H. : Wesleyan University Press, 1998)。

在绝大多数非洲文化，以及以非洲为基础的文化类型中，音乐历来备受重视。它与欧洲传统截然不同。首先，音乐是作为一种行为(activity)加以定义的——仅当某群体行使它时，音乐才存在。[23]音乐更导向于"表演"(performance)本身，而不是"生产对象"(producing objects)；而所谓的"表演"，在此应理解为一套共同体巩固团结的手段。① 其次，虽然其社会群体中某些技艺高超的个体从事着职业表演，但该群体的所有成员都参与到了音乐制作过程，即，音乐是一种公共表达——就像赞美诗所唱道的："解放所有人，那道治愈的光。"由此一来，大量非洲与非洲裔美国的音乐体裁都具有一种音乐应答的传统，独唱者的权利地位是由群体演唱的汹涌音流赋予的。

[24]第三，虽然个人的即兴表演备受珍视，但即兴表演依赖于一个经年累月精心传递下来的框架语境。小亨利·路易斯·盖茨(Henry Louis Gates Jr.)将这类实践从理论层面概括为"意指"(signifyin[g])，富有创作力的艺术家据此展示超凡的技能、无穷的想象，同时又再次植入了保存着共同体精神和交流沟通的文化惯习和结构。② "意指"具有多种形式，从对家喻户晓的歌谣俚曲或民间传说的喻指，到对五花八门的融合了噪音因素的各种早期美国黑人民谣风格以及"面罩式的音响"(masked sounds)的运用(有意挖掘合成性的人声，使用瓶颈压弦滑奏法弹奏吉他)，诸此等等，无所不包。然而，自我与社群之间的两极分化在欧洲浪漫主义时期导致了对惯例

---

① Christopher Small 最新的著作认为，所有音乐实践都必须如此界定。参见《音乐制作：表演与聆听的意义》(*Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, 1998)。莉迪亚·戈尔也曾经发表过相似的言论："确切而言，倘若我们能够相信，音乐之所以被创作，乃是作曲家为了表演者的演奏与欣赏者的聆听之故；那么，'我们便将避免用一种关于音乐作品的狭隘形式主义视角去思考音乐的内容。于是，对于那些从事音乐事业的人们，其个体性及其社会对于他们的自由主张——他们的主体性自由——都将被看作是音乐性的。"(*Quest for Voice*, 17)

② Henry Louis Gates Jr.,《意指的猴子：一种关于非洲文学的批评理论》(*The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, 1988)。

的拒绝，而这样的现象若是置于侨民群体之中，则会适得其反。[1]

最后，许多非洲音乐实践奉持身体的热烈参与，甚至在涉及宗教信仰的表达中，亦是如此。在传统的西非宗教中，一种宗教仪式完满进行的标志，就是让仪式中的个人或更多的参与者进入到一种迷狂状态(trance-state)，助使神灵暂时进驻感应到了讯息的信徒身体。音乐有助于消除教众们之间的隔阂，心灵和身体合二为一，助力于精神超越——或者，用一种福音歌的常见表达式而言，即"攻克难关"(getting over)。[2] 同时，从诸如灵歌到说唱(rap)的每一种非洲裔美国体裁中，节奏的脉动都有益于此种共同体精神的成型。[3] 正是这套价值体系，让这群背井离乡的人们，得以在残酷无情的处境中生存，并可保有尊严。在极大程度上，无论是过去与现在，音乐对于格雷戈里·萨多(Gregory Sandow)所说的审美的"向上的平凡化"(upward trivialization)而言，可谓至关重要。

"天鹅银调"所录制的《近主十架》表演中最突出的部分之一，是它所见证的一种社会互动模式。领唱者基特如走钢丝的危险表演能否顺利完成，既少不了合唱后援队的稳定秩序，也少不了听众对他炫技表演时刻的热切回应，这都有助于促使他唱出更高的声音。基特曾这样谈及个人的艺术发展：[25]"可以说，当我最初尝试使用少许假音唱法时，就注意到非常受人欢迎。于是，我开始预先排练，加入

---

① 关于这一观点的详细论述参见 *Music of the Common Tongue*，相似的论著还可参见 LeRoi Jones,《蓝调人：美国白人的黑人体验与从中而来的音乐》(*Blues People: The Negro Experience in White American and Music That Developed Form It*. Morrow Quill, 1963)。

② 参见 John S. Mbiti,《非洲的宗教与哲学》(*African Religions and Philosophy*. 2d ed., Oxford: Heinemann, 1989)。欧洲更早的音乐实践也往往相信音乐可以使灵肉合一，有助于使人们在其中体验到超验性的狂喜。诸如此类的观点，详见 Gary Tomlinson,《文艺复兴巫术中的音乐》(*Music in Renaissance Magic*. University of Chicago Press, 1993)。

③ 参见 Lawrence W. Levine,《黑人文化与黑人意识：从奴隶到自由的非洲裔美国人的民族思想》(*Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. Oxford University Press, 1977: 189)，该书专门论及了节奏维度在福音音乐中的核心地位。

更多的假音唱法。最后，假声出现得越来越多，越来越强烈。”[①]在斯特拉德拉的“我多么羡慕”分曲中，听者想要了解苏珊娜的内心幻象，必须想象成旁观者此刻不在场（虽然我们留意到两位长老就潜伏在附近的灌木丛里）。然而基特的精湛技艺依赖于他那可听的、多层次的支持体系。他的歌唱不仅仅是为自己，也为了聆听者；在听者看来，基特的歌唱能够彰显出所有个体的独有角色。表演的社会语境，不仅仅契合此时此刻的表演，更是表演绝对必要的因素。《近主十架》的这一录音让人们听到了共同体的仪式设定，仿佛身临其境。

通常，伴唱歌手为表演提供了连贯性。他们以天鹅绒般、精心设计的嗓音唱出密集和声（这也是同时期的“嘟-喔普”[doo-woop]演唱风格的发声特质），吐词清晰，变音转调精准无比。或许是多年的广播表演生涯，“天鹅银调”将声音的精纯甜美归功于自己的麦克风技术。换言之，这种造就了平·克劳斯贝（Bing Crosby）亲切感人的低声哼唱技巧的扩音手段，也促成了这些新福音音乐团体的人声建构。它们甚至还深深影响了基特的歌唱风格。如基特本人所言：“我相信柔软之道（soft approach）。《圣经》告诉我们，‘祷告你在暗中的父，你父在暗中察看，必然报答你’。我试图在艺术生涯中实践此道。”[②]基特口中的“柔软之道”——即，他的演唱所独有的强烈亲切感——唯有通过麦克风技术的介质才能传递。

当伴唱歌手进入演唱之时，他们加入一种推进性的律动（groove），赋予赞美诗一种身体上的震颤感。到了副歌部分，当标志着基调的反拍节奏（backbeat）击掌进入时，该摇摆节奏催生出了更为强烈的效果。就像圣特蕾莎对自己狂喜状态的描述：“身体的某部分，甚至是相当大的部分，无不卷入其中。”即使看不见合唱团的歌手们随着所创造出的节奏脉动摇摆身体，也能听见他们在表演过程中的身体参与。要想恰当地欣赏其表演——成为此时此刻舞台上的共

① Claude Jeter，与 Kerri Rubman 的这次访谈，被 Ray Funk 在其著作 *Get Right with the Swan Silvertones* 中逐词引用。

② Jeter 语，引自 Heilbut，*Gospel Sound*，116。

同体的一部分——我们就必须毫无保留地参与到音乐的摇摆节奏中去，成为其精心建构而来的交叉节奏的一分子。

[26]“天鹅银调”大致重建了最初的赞美诗，他们极大地凸显了每行主要的和声事件，其途径是先在主调上歌唱一行歌词，随即在对比性和声中予以重复——根据情况，选择在属七或下属七和弦上。不同于原赞美诗对芬妮克罗斯贝的诗歌进行音调的转折变化，此处的和弦变化近似于一场布鲁斯式的仪式，位于各个基础调性和声之间的重力变换，主要在框架内部标示出我们的位置。

虽然这些和弦承载着它们的标准涵义，“天鹅银调”的运用方式，却明显削弱了它们在欧洲音乐中必不可少的目的性导向。虽然赞美诗按部就班，两次停留在主音上（分别位于主歌和副歌的结尾），“天鹅银调”却在这两处，不约而同地通过一个温柔的减和弦延后确定的终止，推迟了收尾的到来。当最后一行歌词成为持续即兴表演的基础，延迟收尾的意义才浮出水面。当伴唱歌手们连续演唱了“刚刚越过河”（“just beyond the river”）这句歌词 15 遍后，基特的渴望转入到了另一个意识状态。他或许无法在凡俗生活中获得最终的宁静（或如减和弦在每次循环结尾处的暗示），始终竭力超越，不懈地想要企及狂喜。

在某些重要的意义上，基特的表演不是一种“模仿”（simulation），而是一场信念的行动（an act of faith），台下聆听者们的热烈响应便可为证。基特解释道：“这是一件唯有通过坦诚相待才能艰难度过的事情。世人可以愚弄他人，却愚弄不了上帝。上帝知道世人的意图。因此，在有福音音乐的地方，我不会愚弄任何人。如果我没有感觉到上帝的灵，自己就不会有所行动。”①“天鹅银调”录制的这首歌曲的结束是“淡出的”方式，却没有理由说这一循环无法持续长久——实际上，只要领袖与会众之间形成充满活力的应答交流，就会不断激发彼此达至新的高度。

---

① Jeter 语，引自 Heilbut，*Gospel Sound*，116。

基特之所以被誉为一名有着神授魅力的福音歌手，在于他调用各类修辞策略的杰出能力——他在“意指”（“signifyin[g]”）方面的才华。[27]他在这首歌曲中的表演并无新颖之处（虽然他奇妙的假声吟唱绝对富于个人特质）①，却能以一种扣人心弦、难以抗拒的方式，把一套共享手段的各个组成部分结合起来。音乐学家们可能会将他的某些策略称为“附加”（troping），即，仿照一种牧师在布道的高潮处所采用的方式，在表演过程中插入连接词、社论评述或者感叹词。当基特提及自己的家庭（“Mother told me that the fountain was free”）或言及自身缺点（“Sometime I have to give up the right for the wrong down here”），抑或表达个人憧憬的时刻（“来吧，上帝！我需要你，这个夜晚我不能没有你！”），原本标准的赞美诗化作了个人冥思。他不仅仅在“意指”，更是在向教众表述个人的信念、挫折感，以及希望。他的证言与更广大会众之间产生的共振，在会众们的共鸣回应、快乐的呼喊以及赞同的呐喊声中体现得淋漓尽致。

从节奏上来说，基特的附加段是以团体的律动（groove）为衬托。有时，他的表演较为简单节制，仅仅添加简洁的评论以关联各个重复段；有时，他在如连珠炮般接连插入了评论性唱段，甚至压倒了合唱的摇摆节奏。譬如，他在第三行插入了[“孩子，它不会费你一分一毫，它无偿治愈所有人……，世人对他深信不疑，她如此说道”]的循环重复。上述两个策略证明了基特在节奏方面的超凡创意——即，通过创造与背景音乐相对立的张力重新建构背景，使得背景再一次环绕他时更具必然性。

基特所唱的各旋律片段与原初曲调基本没什么关系。再一次，他在一首广为人知、备受欢迎的赞美诗的缝隙之间，进行了自由附加（troping）。他增添的片段，主要集中在那些最容易出现微分音变形以及由此催生的高密度情感的音高上：开章“Jesus”上的花唱段始于

---

① 关于他奇妙的假声唱法，Jeter 自己曾言：“我的假声唱法从未模仿过女声。两者之间存在不同。当有些人大笑，是因为我的声音听上去像一只猫而不是女人，哈哈。”转引自 Heilbut，*Gospel Sound*，116。

充满渴望的第 VI 级音;下降的第 III 级蓝调音,一定程度上是为了配合 IV 级七和弦(IV7)的频频转向,如在唱词"父啊,你可愿意将我收留"("Father,will you keep me")处;或是升高的第 IV 级音——在最后一段多次用作令人难以忍受的倚音装饰。[28]每一种方式都受到了听众的热烈欢迎,无形中又鼓励了基特随后的反复。

当然,基特利用的各类人声,貌似已超越了纯粹歌唱的领域,进入神灵附体的现象学范畴。第一例出现在第二行,在"fountain"的第一个音节,听众们再一次表达了对这种奇异迷离、虚无缥缈之音的认同。他几乎在每一行的开始都加上向高音跳进的主音:倘若每一个循环都经历了某种斗争,纯和声(似乎突兀地出现)便周期性地重建人们的信念,助使听者相信自己能够超越困顿。之后,在长大的固定音型的收束部分,基特发出使人窒息的声音和低沉的怒音,濒临人类表达的某种极限。① 当另一位歌手(可能是刘易斯·强森)在最后一段加入演唱之时,基特在即兴段无限重复过程的间隔中,插入了更极端的演唱手法,最终将他和聆听者们同时推至狂喜的极境。在整个表演过程中,听者进入到一个人人分享、参与的世界;在此世界中,传统与个体的发明保持着平衡;自我与共同体和谐与共;身体、心灵与精神合为一体;缭绕不绝的此刻代替了主调通往或抵制收束的倾向。

毋庸置疑,非洲裔美国音乐极度依赖惯例。这种惯例承载着历史积淀而来的世界观。事实亦证明,此世界观既稳定又流变不居。部分程度上,实际是非洲文化心态的适应性——乐于融合的意愿——确保了惯例的持存。"天鹅银调"不仅在《近主十架》的演唱中,广采博收了欧洲风格的赞美诗和以非洲特色为基础的表演模式,

---

① 这种怒音是盖茨从 Louis Johnson——一位"shouter"(译注:该术语一般用来指"跳跃布鲁斯"的演唱者),1955 年加入乐团——那里获得的启发。Jeter 回忆道:"路易斯让我加入怒音。我和他轮流主唱,在他的声部之后,我不敢平铺直叙地演唱。我只有试图发出一些怒音,貌似才能侥幸过关。这的确不是我的风格,我个人并不喜欢。"然而,Heilbut 的论述、公众的支持,以及这种声音的特别性,开始被 R&B 团体所接受(Heilbut,*Gospel Sound*,119)。

也乐于汲取流行音乐体裁(布鲁斯和低吟唱法)、现代音响技术(麦克风和扩音器),以及由电台、商业资助和录音产业支持的商务网络。①在表达自己潜意识的同时,他们将商业传播,视为一种可将思想讯息散布到更广泛群体的方式——[29]而这也是挣脱恶劣的煤矿开采条件的一条出路。

然而,欧洲音乐同样也借助于惯例和基础假设,铭刻了另一个世界。斯特拉德拉音乐中所构建的社会,追求不受约束的进步和自我表达,渴望戏剧性的铺陈夸张,寻找内在性的表征,将欲望理解为潜藏于宗教、性征、音乐手法之下的驱动元素。这个世界所偏爱的,乃是激情、爱欲和灵性。无独有偶(即,不是因为对一种共享性惯例的彼此依赖),它与非洲裔美国音乐的特质更为接近,而非吻合于历史悠久的欧洲艺术曲目。这一事实,通过回顾苏珊娜咏叹调中即兴表演的自发性,狂喜的内驱力,以及对述行性(performativity)而非结构平衡感的强调,便不难理解。

如下文所述,18 世纪的音乐家从诸如斯特拉德拉之类的作曲家们一手培植的音乐策略中,吸收了他们认为的有益之物,进而维系了一个具有高度共性的欧洲音乐时代——此风格时代是以标准调性句法和对称形式为基础的时代。然而,在审视盛行于启蒙运动时的"纯音乐"作曲实践之前,我首先在下一章探讨蓝调。在本人看来,这种具有严格形式参数的音乐体裁,催生了形形色色的音乐;也正是这些音乐塑造了 20 世纪的感受力。

本书以离心式的视角看待音乐史。此种视角,迥异于奉某一类曲目为圭臬,进而缔造出一个起源和线性叙述模式的普遍方式。毫

---

① 同见于注 35,Jeter 轻松地认可了乐团的商业联系。Tricia Rose 在《黑色噪音:说唱乐和当代美国黑人文化》(*Black Noise:Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press,1994)中,探讨了非洲裔美国人音乐之基本技术在日后所达到的最高艺术水准的问题。此类实践挑战了以往纯声学意义上的"本真性"概念。

无疑问，其他历史学家或将选择其他素材，这些选择既出于历史学家的当下意识，也出于对未来的愿景。然而，形形色色历史叙述模式的存在，并不意味着历史学家的选择，可以信马由缰、漫无逻辑。近代以降，围绕着应该由“哪些”(which)或“谁的”(whose)的“海龟塔”充当文化表征和再现的官方记录、正典，可谓战火连天。[30]在这些争论之中，无论是坚称在多元主义面前应捍卫某个单一传统，还是对传统不以为然，各类观点，大多是成问题的，经不起推敲。

我个人实际是从聆听、演奏古典音乐的过程中成长起来的。若说我果真通晓某种方言，那只能是西方古典音乐。然而，我无法再按照自己所受训练的方式去讲述音乐的故事。因为这些故事已经被边缘化了，甚至将过去几百年间最具影响力(无论是西方还是其他地区)的众多音乐类型排除在外。

有时候，我认为今天的音乐学家很像 17 世纪末的学究，不断鼓吹帕勒斯特里纳的“第一实践”(*prima-prattica*)风格，却忽略了他们的世界已日渐被歌剧及其音乐语言所主导。与过去此类学者一样，我们亦将“纯音乐”的手法视为绝对之物，据此评价各类实际前提各异的音乐类型，并对作品指手画脚，把“纯音乐”凌驾于其他截然不同的音乐范畴之上。有鉴于此，我个人更倾向于中世纪伟大理论家格罗谢奥(J. D. Grocheo)的模式。他迫不及待地撇开波埃修斯(Boethius)关于“纯音乐”的思考，以社会性考察为依据，盘点了盛行于 1300 年左右巴黎的各类互不相同的音乐文化，他的这份音乐文化清单，可以解释贵族教会精英、劳动阶级、热血青年等各社会群体的音乐偏好①。倘若我们注意到周遭异彩纷呈的各类音乐——在观察到其中社会功能和技法之差异的同时，平等地将之视为一个共享世界的不同组成部分——那么此种视角下的历史又将呈现出怎样的图景？

① Johannes de Grocheo，《论音乐》(*De musica*. trans. Albert Seay，Colorado College Music Press，1974)。

我内心所向往的西方音乐史，既应有巴赫、莫扎特和贝多芬的位置，也应该有斯特拉德拉和"天鹅银调"、贝西·史密斯(Bessie Smith)、凯迪朗(K. D. lang)、菲利普·格拉斯(Philip Glass)、公敌乐队(Public Enemy)的一席之地。对于二者，本应一视同仁地视为艺术家，因为他们均少不了与手头惯例打交道，进而在各自特定的历史时代之中，创造出了能量巨大、动人心弦的音乐作品。[31]当不再对任何一种传统心存偏袒，便发现自己对于不同社会通过声音传达最基本信念的各类方式心存敬畏。我认同哲学家莉迪亚·戈尔的说法："对于人类实践何以形成、圆满以及赓续的惊奇感，实际上为一种理想体系所规定。舍此无他。"[①]即便我们谈论的只是一只只的海龟，却也是伟大非凡的海龟！

---

① Lydia Goehr，《音乐作品的想象博物馆》(*The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford University Press，1992：243)。

第二章　幽思蓝调

引　　子

[32]谈到20世纪音乐，令人倍为焦灼之处，在于所谓的“主流”概念。继唐纳德·托维（Donald Tovey）在其经典文论中，以“主流”概念指涉今人所谓的“正典”（canon）之后，作曲家和批评家们纷纷前赴后继、殚精竭虑，苦寻一战后主流驶过的深辙。[①] 尽管早在1967年，伦纳德·迈尔（Leonard B. Meyer）就指出，诸如此类探险，注定徒劳无功，风格的多元主义必将成为时代的主要症候。[②] 然而，在20世纪音乐史的叙事中（在托维看来，此类叙事不过是古典范式的延续），探索音乐主流仍然是音乐学家们矢志不渝的理想：一方面，既希冀把握各条支流；另一方面，又为主流缺失下的方向迷失，感到痛心

---

① Donald Tovey，《音乐的主流》（“The Main Stream of Music”），辑于《音乐的主流与旁支》（*The Main Stream of Music and Other Essays*. Cleveland: Meridian Books, 1959）。

② Leonard B. Meyer，《音乐、艺术与观念》（*Music, the Arts, and Ideas*. Chicago: University of Chicago Press, 1967），第6—9章。

疾首。

即便 20 世纪音乐确实没有单一的主流，至少仍不乏有某种较为内聚连贯的轨迹延伸至未来，而不仅仅只有我们以既期待又绝望的复杂心态去把握的各个支流。至于这是否可以贴上"单一主流"的标签，本人仍举棋不定，但将之喻为浩浩巨流，相信并不为过。显然，这条河道的形成来自一股被称为蓝调的力量。

蓝调的出现可回溯至 20 世纪初，后作为一种新音乐潮流的积极生产力持续至今。[33]在勒鲁瓦·琼斯(LeRoi Jones)1963 年出版的那本影响深远的《蓝调人》(*Blues People*)中，标题指的是在各自的独特历史境遇和经验中创作蓝调的非洲裔音乐家。① 然而，在未来的音乐学者笔下，很可能从 20 世纪的音乐图景回头追溯，并且把我们所有人——生活在一个由蓝调及其无数后续产物所主导的时代下的人们——贴上"蓝调人"的标签。

以蓝调为主流的时代，音乐图景五光十色。其中有盲眼威利(Blind Willie Johnson)的灵歌，及其"原始重金属"(proto-heavy-metal)的追随者"齐柏林飞艇"(Led Zeppelin)乐队；詹姆斯·P. 约翰逊(James P. Johnson)的跨步钢琴风格(stride piano)；狂放粗野的蕾妮大妈(Ma Rainey)及其女继承人贾尼斯·乔普林(Janis Joplin)；马迪·沃特斯(Muddy Watters)利用电子扩音技术的"芝加哥之声"(electrified Chicago sound)；汉克·威廉姆斯(Hank Williams)悲伤哀婉的乡村音乐；皇后乐队(Queen Ida)狂热奔放的《卡津风暴》(Cajun stomp)及其柴迪科乐队(Bontemps Zydeco Band)；艾灵顿公爵(Duke Ellington)细腻优雅的爵士乐改编曲；小理查德(Little Richard)在略带福音乐风格的呐喊中点燃的摇滚乐；沙滩男孩(Beach Boys)的少年冲浪手之歌；詹姆斯·布朗(James Brown)对美国灵魂音乐的奠基和发展是尼日利亚和祖鲁民谣的回声；塞隆尼斯·蒙克

① LeRoi Jones，《蓝调人：美国白人中的黑人体验及其音乐的产生》(*Blues People: The Negro Experience in White America and the Music That Developed From It*. New York: Morrow Quill, 1963)。

(Thelonious Monk)现代性的反讽语调;哈维(J. Harvey)音乐专辑在探索神秘的过程中的痛苦纠结;约翰·佐恩(John Zorn)的后现代拼贴(collages);更不必提"说唱"(Rap)在当代的深远反响。如此名目繁多的音乐类型,既彼此不同,又统摄于蓝调的惯例之下。

一种流行的观念认为,蓝调是直接表达悲伤的某种媒介,事实却是,蓝调受各类牢牢植根于文化范畴之内的惯例支持;个体若想创造性地参与到与蓝调持续不断的对话互动之中,音乐家就必须将这些惯例手法加以内化。如阿尔伯特·默瑞(Albert Murray)所言:

> 它(蓝调),不纯粹是忧郁的情绪,或个体痛苦煎熬中的一种原始情感的直接释放所能成就的。它需要向习语学习控制技巧的必需要素;需要根据习语的细微神韵确定创作目标,并细化听觉的感受力。它更多地取决于创作者进入到惯例、传统的深度,而无法凭冲动的欲望行事……对于蓝调音乐家而言,不假思索的冲动所能诱发的灵感,远远不如现存的惯例。[1] (页 33)

[34]这种观念还认为,蓝调的创作力与其对惯例的依赖,二者并不存在冲突。问题在于,如何才能运作蓝调这个音乐宇宙?我们又能从中学到什么?

在深入探讨之前,首先有必要对本章论旨介绍一番。当然,本人不敢陈义过高,妄称自己将超越既有的蓝调研究。显然,在关于 20 世纪音乐体裁的著述中,能在深广度上盖过蓝调研究的,其数无几。[2] 我也并不打算为蓝调的合理性进行加冕——蓝调及其从业者们既不需要我为之进言,也毋须仰仗专业音乐学的认可。除此之外,针对非洲裔美国人和欧洲两个音乐体系之间的比较,也绝非有意诟

---

① Albert Murray,《顿足蓝调舞》(*Stomping the Blues*, New York: Viking, 1976: 126)。

② 近年来最具启发性意义的著作便是 Francis Davis 的《蓝调史:源流、音乐,以及从查理·伯顿到罗伯特·克雷的乐人们》(*The History of the Blues: The Roots, the Music, the People from Charley Patton to Robert Cray*. New York: Hyperiton, 1995)。

病欧洲音乐体系。实际上,我在下一章关于18世纪调性手法的论述中,将详加表明本人的肯定立场。

之所以花费一章的篇幅,对蓝调穷诘究竟,盖原因有二。一则,希望帮助学院派的音乐研究走出长久以来的方法论"死胡同",因为,蓝调在惯例-表现所能企及的平衡性上,可谓成效斐然;我将在第三章中运用与之相似的模式重新考察18世纪的欧洲音乐。二则,本人深信,任何对20世纪西方音乐的叙述,必须将很大一部分篇幅用于阐述蓝调的多种表现形式,因为它最大程度上塑造了当今的音乐。最后,蓝调的曲目之所以值得仔细斟酌,简单地讲,全在于音乐的美妙丰富,这或许也是我们去煞费苦心地研究、保存蓝调的原动力。

若细绎其根源,蓝调并非发端于非洲,而多由其离散侨民(diasporic people)创作。至1900年,也就是蓝调首次载入史册的那一刻,表明它已融入了北美音乐体裁之中。偶尔,我也听到有人宣称蓝调并无非洲音乐的起源,理由是非洲音乐实践早在黑奴时期就已销声匿迹(我们必须承认这一史实,虽然消亡所带来的损失令人痛心疾首[①])。[35]然而,毫无疑问的是,蓝调的和声见证了欧洲影响的存在——比如赞美诗、舞蹈、大众性的叙事曲、乡村提琴曲调,以及广泛流行于19世纪美国的进行曲。蓝调音乐家所使用的乐器大多数源于欧洲,抒情歌曲也是用英语演唱。除此之外,诚如琼斯和劳伦斯·勒温(Lawrence Levine)所指出的那样,就连蓝调词曲中极为突出的个人主观性,也更接近于欧洲而不是非洲的音乐实践。[②]

当然,更多的专家学者——除了琼斯和劳伦斯·勒温,也包括冈瑟·舒勒(Gunther Schuller)、欧利·威尔逊(Olly Wilson)、克里斯托弗·斯摩尔(Christopher Small)、亨利·刘易斯·盖茨(Henry

---

① 参见 Arthur Schlesinger Jr.,《分裂的美国:对于一个多元文化社会的沉思》(*The Disuniting of America: Reflections on a Multicultural Society*. New York: Norton, 1991),该书认为,通常所认为的美国黑人实践并没有非洲裔的存在。

② 参见 Jones 的《蓝调人》(*Blues People*. 66)以及 Lawrence W. Levine 的《黑人文化与黑人意识:从奴隶到自由的非洲裔美国人的民族思想》(*Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. 1977: 221, 223)。

Louis Gates)、彼得·范·凡德尔莫维(Peter van der Merwe)、保罗·吉尔罗伊(Paul Gilroy)和萨缪尔·弗洛依德(Samuel Floyd)等人——仍坚信蓝调保留着大量典型的非洲因素。① 上述学者不无雄辩地证明了,长期被迫背井离乡、饱经磨难的非洲裔美国人,竭力保存、传递着流放中的集体记忆内核(且多以音乐的方式)。这就解释了,蓝调音乐家所迷恋的绮丽音响,何以在受训于欧洲文化传统的耳朵听来却是喧哗嘈杂、扭曲不着调的。诚如恩斯特·博恩曼(Ernest Borneman)在20世纪20年代的经典论文中的解释:

> 当整个欧洲传统竭力追求规律性——包括音高、时长、音色和揉弦各个维度——之际,非洲传统则设法摒除了上述元素的精确性。从语言的角度而言,非洲传统追求迂回婉转的陈述,而非精准严密的定义。直接陈述被认为是粗鲁的、不可理喻的;只有在不断变化的意义演绎中含蓄地表述内容,才是彰显智识与个性的标准。在音乐中,存在着一种模棱两可、留白含蓄的相似倾向:没有一个音符是正面出击的,人声与器乐总是从音符的上方或下方靠近,围绕所暗示的确定音高来演奏,绝不会保持着相等的时长,更不会使自己孤立成单一的意义。音色在揉弦、颤音

---

① 参见 Gunther Schuller 的《早期爵士乐:源流及发展》(*Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford University Press, 1968);Olly Wilson 的《美国黑人音乐与西方非洲音乐之间的关系内涵》("The Significance of the Relationship between Afro-American Music and West African Music"),辑于《音乐中的黑人视角》(之二)(*Black Perspective in Music 2*. 1974:3—22);Christopher Small 的《同一之乐:美国黑人音乐中的奋斗与节庆》(*Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African-American Music*. London. 1987);Henry Louis Gates Jr. 的《意指的猴子:一种关于非洲文学的批评理论》(*The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford University Press, 1988);Peter van der Merwe 的《大众风格的起源》(*Origins of the Popular Style*. Oxford University Press, 1989);Paul Gilroy 的《黑色大西洋:现代性和双重意识》(*The Black Atlantic: Modernity and Double Conscious-ness*. *Cambridge*, Mass. : Harvard University Press, 1993); Smauel A. Floyed, Jr. 的《黑人音乐的力量:对于它从非洲到美国的历史阐释》(*The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. Oxford University Press, 1995)。

> 和泛音的持续变化中变得朦胧隐晦,[36]如此产生了意义的演绎。最后,节奏与重音并不是被陈述出来的,而是受暗示或启发而来的。音乐家们鞭策自己寻找和控制蓝调的目标方向的同时,却又拒绝和避免给出任何路标。①

令蓝调的感知变得生气勃勃的一切节奏模式,既与非洲人的观念心态有关,又与一套关于身体姿势、动觉活动和舞步的词汇体系密不可分。这套词汇体系与欧洲截然不同。在大量非洲文化之中,音乐与舞蹈、性灵不可分割,历史学家斯特林·斯塔基(Sterling Stuckey)曾写道:

> 在非洲人心中,舞蹈的首要之务是虔诚,舞者就是一名祈祷者……全部身心随着复杂节奏摇曳摆动……往往同生命的持续循环密不可分,最后企及神人合一的境界。②

在这样的舞蹈状态中,蓝调成了连接身体、歌词、音乐家、聆听者,以及某种神圣体验范畴的导体。这就像在第一章中"天鹅银调"的福音乐:脱离身体就无从亲历超验,没有共同体的存在就无从实现个体的救赎。

然而,蓝调施加自身影响力的最重要途径,乃是遵循非洲各类文化特质之间相互作用的现实社会模式。这类在19世纪黑人口中的"意指"实践——远远早于亨利·刘易斯·盖茨(Henry Louis Gates)将"意指"一词复兴为批评术语的时刻——主张通过高度个人

---

① Ernst Borneman,《爵士乐的起源》("The Roots of Jazz"),辑于《爵士乐:12名世界著名爵士乐批评家与学者对于爵士乐史之新说》(*Jazz:New Perspective on the History of Jazz by Twelve of the World's Foremost Jazz Critics and Scholars*. ed. Nat Hentoff and Albert J. McCarthy,New York:Da Capo,1959:17)。

② Sterling Stuckey的《奴隶文化:民族主义理论与黑人美国的根基》(*Slave Culture:Nationalist Theory and the Foundations of Black America*. Oxford University Press,1987:25)。

化的装饰修辞参与技艺的炫示，以便维护一套社会性的共享框架。“意指”一词，在确保共同体的连续性之时，由此又鼓励了每一位个体参与者的想象力和技巧性。盖茨提出喻指理论的初衷，是为了解释非洲裔美国作家们何以偏爱对惯例结构的借用，而不是像许多欧洲体系下的艺术家和批评家们那样，将形式的发明擢升为文学价值的终极要义。盖茨特别以蓝调为例，解释了此种全新的世界观，如何广泛卷入到非洲裔美国人的文化活动中去的过程。

在 20 世纪之前，由于非洲裔美国人的音乐创作很少得以保存与记录，后世难以精确追溯蓝调的历史。[37]偶尔会有一种属于黑人群体的风格，被欧洲或欧美音乐家借用，却也因此难以了解其本源的音乐本相——除了知道它与身体的关系，以及在记谱中传递出来的情感特质。①

蓝调大致脱胎于号子（shouts）、灵歌、福音赞美诗、田间呐喊（field hollers）、仪式哀歌、舞蹈等音乐类型，几乎囊括非洲裔美国人涉及的所有音乐流派。然而，任何一种严格意义上的口传实践，唯有进入到书写环节，方能坐实体裁的来源。蓝调首次得到真正“记录”，概出自 1912 年汉迪（W. C. Handy）之手，他由此也被尊称为“蓝调之父”。② 然而，在汉迪以纸笔记录蓝调的同时，一种更具力量的“书写形式”——录音唱片——横空出世了。正是这项技术，让人们获得了真正追溯蓝调发展史的契机。

---

① 譬如，17 世纪恰空舞曲的起源，有时被归溯至秘鲁印第安人，有时被归溯至非洲人；Stephen Foster 的歌曲证明了它们原本乃是对于黑奴歌曲的“艺术性”模仿；同时，比才《卡门》中的辣曲“哈巴涅拉”便模仿了发源自古巴的非洲音乐体裁。关于恰空的讨论，可参见本人的《音乐、毕达哥拉斯学派与身体》（“Music, the Pythagoreans, and the Body”）一文，辑于《创编的历史》（*Choreographing History*. ed. Susan Leigh Foster, Bloomington: Indiana University Press, 1995: 82—104）。关于比才其引用手法更深入的阐述，可参见本人的《乔治·比才：〈卡门〉》（*Georges Bizet: Carmen*. Cambridge University Press, 1993）。

② Murray，《顿足蓝调舞》（*Stomping the Blues*. 70）。虽然惯作“蓝调”之名，但汉迪的音乐最初从谱面上被归入“拉格”一类（第 70、81 页）。参见该书 139—140 页，汉迪关于他如何对“圣路易蓝调”与五花八门的商业元素加以缝补的自述。

应当牢记的事实是，录音技术及其商业销售网络的功能，除了易于音乐的保存，还积极主动地塑造了今天众所周知的蓝调。因为，在没有记谱法和唱片将蓝调锤炼为标准化格式之前，要想再现原生态的蓝调形态，无异于痴人说梦。新媒体首次能在商业上大获全胜，当归功于蕾妮大妈、贝茜·史密斯，艾达·考克斯(Ida Cox)这些蓝调皇后所灌制的唱片。当这些女性歌手演唱类如汉蒂(Handy)的圣路易布鲁斯以及自创曲之时，她们往往参照了来自教堂、乡村娱乐、歌舞杂耍、都市流行谣曲等表演模式，最后将之融会贯通。20 世纪 20 末和 30 年代的密西西比河流域的蓝调音乐家(Mississippi Delta Bluesman)群体，有不少人都是由唱片经纪人挖掘的，他们受早期商业录音影响极深；为了满足迅速增长的黑人音乐消费市场，这些经纪人几乎踏遍了整个美国南部。[1] 由此一来，即便是罗伯特·约翰逊(Robert Johnson)如此"本真的"(authentic)音乐家，部分程度上，也是在聆听贝茜·史密斯的 78 转唱片的岁月中成长起来的。他甚至曾亲自剪裁自己的歌曲，以便迎合当时以三分钟为节点的音响录音技术。

[38]换言之，无论蓝调有着何其本真的民间音乐根基，文化工业的中介效力始终如影随形。[2] 诚如乔治·利普希茨(George Lipsitz)对本世纪大众文化和种族认同问题上的见解，商业干预已经确定无疑甚至昭然若揭地介入到蓝调的谱系学中了。[3] 倘若只是倚仗大众的思想，蓝调的爆炸性能量，绝不可能在后来以如此丰富多样的方向传播及发展。即便是当时红极一时的艺术家如蕾妮大妈，在她于 1923 年签约派拉蒙制片公司之前，影响力也仅限于美国的南部。[4]

---

① Daphne Duval Harrison，《黑珍珠：20 世纪 20 年代的蓝调皇后们》(*Black Pearls: Blues Queens of the 1920s*. New Brunswick: Rutgers University Press，1988：55—58)。

② Harrison，*Black Pearls*. 56。另可参见 Murray 的 *Stomping the Blues*，该书第二章探讨了围绕于蓝调左右的民间-艺术之争。

③ George Lipsitz，《时光旅途：集体记忆与美国大众文化》(*Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press，1990)。

④ Harrison，*Black Pearls*，56 页。

总之，如影随形的商业传媒既带来了严峻挑战，也推动了蓝调世界范围内的传播，促成了跨越阶级与种族壁垒的对话，并通过高度的可视听化带来了空前绝后的影响力和发展空间。

我们往往容易低估中世纪音乐的书写技术，以及自文艺复兴时期以来商业印刷技术的影响，但 20 世纪各类技术革命所引发的文化爆炸却难以忽视。正是录音技术的出现，往日原本只能根据欧洲记谱法、文字和模仿的方式去表征大众的无名群体，一举获得了在电台、广播，鲜活呈现自我的丰富表达方式。这些新的声音，固然势必少不了与工业寡头们斡旋，而且随之而来的滥用恶果，有时贻祸甚深。然而，毋庸置疑的是，这些在斡旋协商中缔造的关系锁链，如此深远地影响并改变了非洲在音乐世界观、身体、感受力以及其他方面的发展方向。

1. 十二小节蓝调

按照欧洲主流观点和标准，蓝调的创造性甚为贫瘠。似乎也很难想象，会有比三个小节的和声进行模式配上两行歌词，然后各自不断重复的格式更为僵硬刻板的惯例。[39]然而，正是这种模式惯例的程式性催生了风格异常丰富的蓝调曲目，使之能够如此鲜明表现文学评论家休斯顿·贝克（Houston Baker）所谓的“非洲-美国的记忆矩阵”（a matrix of Africa American memory），滋养着个人化的即兴表演，还使听众即便在最细微的音调变化中也能得到最大程度上的身心共鸣。①

在流传甚广的众多蓝调金曲中，我打算以贝茜·斯密斯和刘易斯·阿姆斯特朗演奏过的 W. C. 汉迪的《圣路易蓝调》（*St. Louis*

① Houston Baker Jr.,《蓝调、意识形态与非洲裔美国人文学：一种方言史》(*Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular History*. Chicago: University of Chicago Press, 1984)。

Blues)开头部分为例，简略分析蓝调惯例的框架公式。[1] 在每一行歌词下方，我均标示出了每一小节的和声进行框架，及其常见的和声替换。毋庸置疑，即使是在独奏(唱)音乐家的表演中(比如下面将要提到的罗伯特·约翰逊)，四小节乐段在蓝调中的运作均是根据"召唤-应答"机制(a call / response mechanism)为基础的，即，两个小节的人声"召唤"之后紧跟着两小节的器乐"应答"。

Line 1:	I hate to see	the ev'ning sun go	down	
(1—4mm.)	I	IV (or I)	I	I^7 (V 或 IV)
Line 2:	I hate to see	the ev'ning sun go	down	
(5—8mm.)	IV	IV	I	I
Line 3:	It makes me think I'm	on my last go	round	
(5—8mm.)	IV	IV	I	(V^7)

与欧洲古典音乐的和声实践不同(个人化的表情至为鲜明)，在标准十二小节蓝调中，变化是一种稳定的背景，以突显歌词的内部划分，烘托歌词段落之间的修辞差异。通常而言，第一个乐句的和声是静止的：虽然在第二小节转到了第 IV 级音，但开始与结束均落在主音上。一个七度音程不断想要移至第 IV 级音，但在两小节的"召唤"(人声)之后，[40]"应答"小节仍稳稳落于主音上。

第二个乐句是对首行歌词的重复，但和声却开始在第 IV 级音。"召唤"出现在另一个和声区域，为了第 7 小节开始的终止，它返回到第 I 级音；"应答"始终保持着静止状态。毋庸置疑的是，第 I 级和第 IV 级上的和弦之间的密切关联，创造出了一种微妙的张力。关于这段歌词，有两种不同的解释：第一行"召唤"的恒定状态不仅在"应答"中摇摇欲坠，还引发了在第二行"召唤"中的重新思考，如此形成了一个富有变化的和声新语境。蓝调歌手此时此刻的表达相当含蓄、暧昧；当她(或他)用踉踉跄跄的和声对这一行歌词再度诠释后，却又散发出别样的暗示

① 这首单曲录制于 1925 年 1 月(收录于唱片 *Smithsonian Collection of Classic Jazz*)。风琴手 Fred Longshaw 曾以这首歌为蓝本，引入许多和声的音调变化，但此处我的分析图仅呈现主干结构。

意味。再者，第二次的“应答”在回归主音的过程中得以强固，不再按照第一行的模式进行回应。因此，即便这些基础和声稳定至极，诸如音调内涵上的细微转换也是被允许的。整齐的织体与单调的和声，削减了两者的对比张力，最后通过和声形成节奏交错之感。

最具戏剧性的对比，出现在第三行歌词，并由它宣告第一行歌词两次重复之后的结论。此时此刻，和声预先移至第 V 级音——而非预先进行到第 IV 级音的惯常做法——后直接回到第 I 级音，如此形成的对比性却愈为剧烈。须注意的是，和声节奏通过三段歌词的衔接不断被加强：第一行歌词所在的四个小节构成了第一个段落；第二个段落中的两部分分别位于第 IV 级音和第 I 级音之上；到了第三行歌词的时候，每一节都出现了和声转换，音乐的动力愈发生机勃勃，同时，人声“召唤”突如其来地插入了一个强力重音。实际上，“召唤”部分横贯了 V-IV-I 这三个和弦，足以烘托第三行歌词的表达效力。无疑，如果说第一行歌词是命题的提出，第二行歌词乃是对命题的反思，那么第三行歌词，则是掷地有声的明确回答。

和声终止在第 11 小节——音乐家往往通过避开从第 I 级音到属七和弦的方式削弱结束感——原本应如约而至，却瞬间“调转枪头”(turnaround)，冲向下一个循环。[41]如何缝补诗行与诗行之间的“裂缝”，成为表演者所面临的最大挑战：他们必须唤起音乐永动不息的无餍欲望。一个好的蓝调乐队，通过运用把附加结构严格遵照规则进行多样变形的策略，使音乐永远持续下去，甚至彻夜达旦，且变化中的每一个细节无不“意味深长”(signifies)。就像舍赫拉查德一样，蓝调表演者们深谙必然性(imply certainty)的暗示之道，即，尽可能将谜底悬置，迟迟不宣，勾起听众继续听下去的欲望；如此往复，无止无休。蓝调表演者使用此法的动机，固然不同于舍赫拉查德的性命之虞，却也不乏生计方面的考虑。①

---

① 此处关于蓝调惯例的讨论，受 Robert Walser 启发极大。遗憾的是，我不能如他一样，通过自弹吉他证明上述观点。

于是乎，如此简单的方式却获得了超乎想象的弹性，足以容纳形形色色的主题、情绪和风格。即使个别蓝调和弦，为了彰显表现力而选择了偏离规则（譬如，出人意料的拿波里和弦，或是在舒伯特的艺术歌曲中出现的降 VI 级音），却也承担了一种强有力的修辞结构；同时，它们为之追求的动力性，也必然在一代代表演者与听众的互动中不断完善。一旦把注意力聚焦于各个蓝调实例所体现出来的富有想象力的细微差别上，模式本身自然就成了此处最重要的能指：它认可了一段社会史，一个从众多支流发源而来的谱系。其中，每一首歌，每一次表演，都再度引发了这种独特的社会互动模式的重现。

然而，在具体实例的语境内部，很少有人在聆听蓝调的过程中，注意到上述模式本身。无疑，一旦这些模式实现了集体记忆的凝聚和留存，便化为无形的力量，悄悄在背后对手头的任务予以调控与表达（仿佛“自然如此”）。如此，要想领会蓝调如何作为一种文化力量运作，就有必要对某些具体场景和音调进行细致分析。

当然，受篇幅所限，要想对蓝调这一意义深广的体裁进行巨细靡遗的阐述，实在有些异想天开。我的目的，主要是为了阐明以下的批评思路：既应该重视蓝调的惯例和历史语境，又应顾全音乐自身的特殊性。[42]相应地，本章仅论及三个乐派：表现女性的古典蓝调、密西西比三角洲蓝调（Delta bules），以及 20 世纪 60 年代末以蓝调为基础的摇滚乐。本书末章，通过约翰·佐恩、普林斯和“人民公敌”去探讨当代作品时，我将再度回到蓝调的主题。这些歌手及乐团曾一度致力蓝调模式的挖掘，他们不再把蓝调固着于惯例的辖域，而是纳入到共享文化记忆的轨迹，以便在意义生产的过程中自由援用。

2. 贝茜·史密斯：《幽思蓝调》

众所周知，贝茜·史密斯的一生光彩夺目，享有“蓝调皇后”的美誉。与在大众传媒录音发展史的头十年间崛起的大多数黑人女性明

星一样，蓝调之于史密斯，不过是一种颇具市场前景的体裁。作为一名生于斯、长于斯的田纳西人，史密斯了解蓝调的渠道，并非通过口头传统，而是更多受惠于作为其导师和竞争对手的蕾妮大妈。有意思的是，蕾妮对口头传统的表达模式反倒烂熟于胸（至少如其亲口所言）。少女时代的史密斯，看过蕾妮的马戏团帐篷歌舞表演（Rainey's tent show），还曾偶然听到了蕾妮自娱自唱（在 20 世纪头十年间，她也欣赏过蕾妮的演出）。蕾妮曾在表演中加入蓝调元素（在蕾妮大妈的“兔脚音乐演唱团”［Rabbit Foot Minstrels］中演唱《蓝调杀手》［*Assassinators of the Blues*］），并很快发现此举很对听众的胃口——听众视其为自己的音乐。史密斯则吸收了形式和风格上的蓝调元素，并从文本转为公开的娱乐；尤其当她朝更都市化的娱乐形式发展之后，愈发致力于蓝调与歌舞杂耍表演中的流行歌曲、新兴爵士乐的融合。

诚如我在前文所言，早在蓝调以书面或录音的形式问世之初，便脱离不开商业、企业的因素。然而，到目前为止，有一整套的文化神话学（大致起源于 20 世纪 60 年代，出于某些原因，随后再将逐一探究），仍千方百计想要从一群乡村男性蓝调歌手 20 世纪 30 年代的录音中，梳理出一条纯正的蓝调血统。［43］这套神话学，要么试图抹去那些将蓝调首度带入公众视野的女性歌手的存在；要么严词抨击这些女性歌手们纯粹的大众商业文化取向，破坏了蓝调的纯正性。

不过，诚如西蒙·弗里斯（Simon Frith）以及霍华德·霍恩（Howard Horne）所言，这种边缘化现象之所以出现，可能涉及更复杂的文化冲突。如果说，在英国摇滚乐手（很大程度上，正是他们导致了密西西比三角洲蓝调的神话化）看来，蓝调意味着一种不容置疑的男性化/阳刚特质，那么女性在经典中将无立锥之地，更别提“先驱者”的尊称了。弗里斯和霍恩进而解释道，英国蓝调/摇滚与“男子气概”（manliness）的联系，或许解释了在 20 世纪 60 年代的艺术学生中，何以少有女性通过音乐表现自我，反而是女性主义视觉艺术与表

演艺术家成为开路先锋。① 虽然她们属于较为晚近的特殊听众/从业者群体，实质上却建构了当今普遍对于女性蓝调歌手的历史角色和贡献的理解方式。

由于黑人音乐家的创作，往往要考虑到爵士音乐会的顺利进行、吸引听众、唱片销售等问题，由此不得不与现实斡旋，以免穷困潦倒，故音乐的纯粹性和原真性很少成为首要之务。除此之外，从社会性别的角度而言，二者所面临的流通条件也十分不同。男性蓝调乐人往往选择在某一地区流浪，在街头里巷、酒吧客栈或大小节庆中表演。久而久之，他们和传统共同体便形成和维系了一种亲缘性。女性却很难像男人一样四处漂泊，也就很少能成为巡回歌手。至世纪之交，随着南方黑人动荡程度日益加剧——贫困、种族隔离法、私刑的滥用导致了迁往北方城市的大移民潮——女性被迫远走他乡。总的来说，她们希望谋得一份稳定的工作。诚如达芙妮・哈里森(Daphne Harrison)所言，许多以"蓝调皇后"驰名远近的歌手，都是一些流离失所的年轻女子，[44]她们发现，从流动的黑人说唱、歌舞杂耍表演、城市俱乐部以及(当这一行业开始勉强接受黑人女性歌手的参与之后)新的录音媒介之中，可以组合出一种全新的现场表演。②

由此，最终引爆而来的女性创造力，将20世纪20年代——这个在西方音乐史上的罕见时刻——照耀得流光溢彩。这些女性及其所对应的市场，在文化和经济上的深远影响，持续达十年之久。诚如1922年1月的《节拍器》(*The Metronome*)上的一篇报道(两年之后，玛米・史密斯录制了第一首蓝调)："一个留声机公司在蓝调上的营销额多达四百万美元。今时今日，每一个留声机公司都有一张花季少女的唱片。蓝调万岁！"③

---

① 参见 Simon Frith 与 Howard Horne 合撰的《从艺术到波普》(*Art into Pop*, London: Methuen, 1987: 92)。

② 关于这些黑人女性所身处之物质环境的最为详细的论述，参见 Harrison, *Black Pearls*。

③ 引自 Harrison 的《黑珍珠》(*Black Pearls*)，第44页。

假若这就是蓝调得以制作的社会语境，那也就与其他音乐类型并无不同了。与其将女歌手带有爵士流行乐风的蓝调视为腐朽堕落，倒不如像哈泽尔·卡比（Hazel Carby）、达芙妮·哈里森（Daphne Harrison）以及托尼·莫里森（Toni Morrison）等作者一样，视其为一种真切表达早期黑人城市生活（包括资本主义经济直接带给黑人的压力）的极具冲击力的体裁。① 如若世人更喜欢蓝调歌手演唱梦幻的田园牧歌，或许是因为这些歌曲，可让他们假装自己逃离开了工业现代化的严酷现实。

说到所谓的"古典蓝调"，它最杰出的贡献之一，莫过于对女性视角下的欲望与愉悦的真切表达。纵观整个西方文化领域，女性被代言的情况要多于被允许发言的情况。鉴于女性往往被化约为性征和身体，许多女性艺术家们都希望跳出窠臼、打破陈套。② 而那些关于身体和情欲的词汇表，主要由男性建构而来，即便在歌剧和不计其数的流行音乐中，这些词汇用以表现女性形象的时候，情况亦是如此。由此在文化表征的历史上，各位"蓝调皇后"的出现象征了一个空前绝后的时刻。诚如卡比（Carby）所指出的那样：

> [45]堪可称之为"古典蓝调"的……乃是一套凌驾于性关系之上的文化与政治斗争的话语：这场斗争直接反对那种在家长

---

① 参见 Hazel Carby，《别无选择：黑人女性蓝调的性政治》（" 'It Jus Be's Dat Way Sometime'：The Sexual Politics of Woman' Blues"），辑于《未受正视的姐妹：美国妇女史中的多元文化读者》（*Unequal Sister：A Multi-Cultural Reader in U. S. Woman's History*. *Ed.* Ellen Carol Dubois and Vicki L. Ruiz，New York：Routledge，1990：239）。另可参见 Harrison 的《黑珍珠》。对于这个世界的非凡虚构，亦可参见 Toni Morrison 的小说《爵士乐》（*Jazz*. New York：Alfred A. Knopf，1992）。

② Carby 指出，黑人女性是致使文学作品倾向于将性征降至最小程度的原因，而这也是女性蓝调成为重要文献的原因。欧洲艺术传统中的女性作曲家和音乐家们，同样也竭力祛除女性性征。实际上，许多女权主义音乐学家们对于本人在《阴性终止》中的相关论述倍感困惑。我对于女性蓝调体裁的严肃探讨，归因于 Barbara Christian。还在我第一次开始研究女性与音乐的课题时，我就对 Christian 说到过，女性仅仅是在最近，才开始明确在她们的音乐中处理社会性别与性欲特质的问题。她听完反问我："你听过 Bessie Smith 的歌曲吗？"我永远都不会忘记这一启示。

> 制的内部使女性性征客观化的做法,要求将女性的身体作为女性歌曲的性别和感官之主体……女性蓝调歌手占据了一个特权空间:她们逃离了家乡的边界,让私密的情感与爱欲在公共领域怒放。①

要想明辨这一段历史渊源,委实有些复杂。一方面,非洲文化倾向于把身体和情欲视为人类生活的关键要素,而在欧洲文化领域,情欲则因被视为羞耻或淫荡而保持缄默。另一方面,非洲裔美国人文化中的身体元素,又屡屡遭到了主流社会的曲解。② 譬如,在许多白人心中,黑人女性往往纵欲过度③,她们对欲望的赤裸裸歌唱无异于洪水猛兽。从事文化产业的企业家们,在海报、乐谱活页以及舞台(譬如,可以回想一下约瑟夫·贝克这位杰出表演者的情色营销)之上,兴致勃勃地挖掘黑人女性的性感形象;而一些籍籍无名的女歌手,只能被迫出卖色相。凡此种种,只要联想到比利·哈勒黛(Billie Holiday)的痛苦回忆,便一览无遗。更有甚者,她们还屡屡遭到黑人中产阶级的斥责,后者显然站在白人资产阶级文化的习俗和立场上。

---

① Carby,《别无选择》("It Jus Be' s"),页241、247。关于娱乐与快感在黑人文化中的普遍重要性,可参见Gina Dent的"Black Pleasure,Black Joy:An Introduction",此篇论文在《黑人流行文化》(*Black Popular Culture*)杂志开创了以黑人理论家为主导的论坛版块。该版块由Michele Wallace发起提出,Gina Dent编辑(Seattle:Bay Press,1992:1—20)。

② 参见bell hooks,《贩卖性感:文化市场中黑人女性的性别表征》("Selling Hot Pussy:Representations of Black Female Sexuality in the Cultural Marketplace"),辑于《黑面孔:种族与表征》(*Black Looks:Race and Representation. Boston:South End Press,1992*),该书是对一些以黑人女性为表现对象的音乐音响的批评。音乐研究中对于这一问题的探讨,可参见Robert Walser与本人合撰的论文《非洲裔美国音乐中的身体理论》("Theorizing the Body in African-American Music"),辑于《黑人音乐研究期刊》(*Black Music Research Journal. Vol. 14,1994:75—84*)。

③ 参见Sander L. Gilman,《霍屯督人与妓女:一种关于女性性征的图像学研究》("The Hottentot and the Prostitute:Toward an Iconography of Female Sexuality"),以及"Black Sexuality and Modern Consciousness",辑于作者的《差异与病理学:性征的成见、种族与疯狂》(*Difference and Pathology:Stereotypes of Sexuality,Race,and Madness. Cornell University Press,1985*)一书。

在每一首歌曲中,这都是每一位女性蓝调乐手不得不慎重考虑的另一类问题。尽管这些女性不乏诱惑力和社会争议,却为我们留下了一份宝贵的遗产,即,揭示了女性如何获得愉悦、性独立,以及女人间的内心倾诉。安吉拉·戴维斯(Angela Davis)正是凭借这份遗产,成为当之无愧的女性主义者。① 还有少部分人,包括蕾妮和史密斯在内,甚至还在歌曲中公然宣扬自己的双性恋(bisexuality)倾向。

现在,我打算以《幽思蓝调》为例展开分析。这是贝茜·史密斯自创的蓝调作品之一,1928 年录制于纽约。② 在此曲中,史密斯触及到了女性蓝调的某些中心主题[46]——分手、悔悟,以及复合的哀求。即便与某些出自男性手笔的抒情歌曲相比,史密斯的表演也堪属上乘。《幽思蓝调》明确表达了一种女性的主观性视角:在冷傲矜持与幽默嘲讽中保持平衡,以及风情万种的诱惑。相较之历来以受虐者形象出现的广大女性和史密斯个人,此曲首尾对于动词"幽思"(to think)的强调,完全构成了一种截然不同的体验。③

Thinking Blues-Bessie Smith

《幽思蓝调》——贝茜·史密斯

Did you ever sit thinking with a thousand things on your mind?

你曾否枯坐却思绪万千?

Did you ever sit thinking with a thousand things on your mind?

你曾否枯坐却思绪万千?

---

① Angela Davis,《蓝调遗产与黑人女性主义》(*Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Pantheon, 1998)。

② Bessie Smith 的专辑《幽思蓝调》("*Thinking Blues*"), Demas Dean 任短号手; Charlie Gree 任长号手; Fred Longshaw 任钢琴手(1928 年 2 月 9 日, Columbia 1429—D)。

③ 譬如,参见 Schuller 的《早期爵士乐》(*Early Jazz*),该书 241 页处写道:"她悲剧的早逝,比起长久湮没于人世,或许倒不失为一个不那么痛苦的出口。因为,Bessie Smith 之所以是一位伟大的悲剧人物,不仅仅是因为她的爵士乐,还在于她的时代。"关于反对此类浪漫措辞的重要著述,可再度参见本章开头 Albert Murray 的引言。

Thinking about someone who has treated you so nice and kind.
想着那人曾对你殷勤备至。

Then you get an old letter and you begin to read,
你读着的一封久违的信，
You get an old letter and you begin to read,
你读着的一封久违的信，
Got the blues so bad tell that man of mine I wanna see.
忧伤的感觉如此糟糕，我想告诉我的男人。

Don't you hear me baby knocking on your door?
宝贝，你没有听到我的敲门声吗？
Don't you hear me baby knocking on your door?
宝贝，你没有听到我的敲门声吗？
Have you got the nerve to drive me from your door?
你有勇气让我从你的门前离开？

Have you got the nerve to say thay you don't want me no more?
你敢说再也不需要我吗？
Have you got the nerve to say thay you don't want me no more?
你敢说再也不需要我吗？
The good book said you got to reap what you sow.
《圣经》说有耕耘，才有收获。

Take me back baby try me one more time
带我回去吧，宝贝，再挽留我一次！
Take me back baby try me one more time
带我回去吧，宝贝，再挽留我一次！
That's the only way I can get these thinking blues off my mind

这是唯一让我不再忧伤的办法。

注：贝茜·史密斯，《蓝调幽思》，出自 Hal Leonard 公司。

与众多蓝调曲目一样，《幽思蓝调》既存在一个既定的叙事框架，又可在歌词所隐含的修辞意味之间自由转换。有时，史密斯遵循惯例，面向听众高声宣示（“你曾否枯坐却思绪万千？”）；下一刻，她的情绪却跌落低谷，暗自垂泪（“你读着的一封久违的信”）；最后的措辞，好像是一场与祈求复合的男人的正面交锋。[47]简言之，对这个男人的态度，史密斯经过了以下一个修辞过程：从试探性发问（“宝贝，你没有听到我的敲门声吗？”），到负气质问（“你敢说再也不需要吗？”），以及最后的哀求（“带我回去吧，宝贝，再挽留我一次！”）。

所以通常来说，一个清晰的修辞构成了 5 次副歌的模进——从公开宣言到内心反思再到模拟对峙，紧张度步步升级。支撑这首歌曲的蓝调惯例，最大程度弱化了音乐自身的叙述性。取而代之的是单一情境下的连篇遐思，仿佛是史密斯在每段歌词中，不断以新的方式表述自己的纠结。重复，在此意味着个人的内心困扰。与此同时，史密斯希望让听众对角色的痛苦怀有同情。她的歌唱听来有久违之感，闻者无不为之共鸣。就像约翰·柯特恩（John Coltrane）所言：“即使歌手唱的是‘I’，听众们也都会听成‘we’。”[①]她唤起并将人们带入了一个暂时的共同体，使其见证和烘托她的主观性表达，运用共享符码制造了主体间性（intersubjective）。

毋庸置疑的是，即便只是个别的歌词段落，史密斯的演唱也拒绝给出刻板的单一情感。《幽思蓝调》的曲体结构，要求每段副歌的首行歌词均出现两遍，并允许时时刻刻快速转换语义。无一例外的是，她措辞的口吻，始终散发出浓烈的含混、暧昧气息，仿佛是处于一个灰色地带，不曾有任何实质的表露，却又暗示着一切可能性。

---

① John Coltrane 这句话在 Carby 的《别无选择》（“It Jus Be's”）中引用，第 242 页。

有时候，她明明是在哀叹，顷刻间却有一个类似于滑奏的音调使气氛变得诡异，并隐有嘲讽之意。“你敢说不再需要我吗？”这句歌词，究竟是引诱？讨好？抑或嘲讽？她所嘲讽的对象，究竟是恋人还是自己？这段歌词乃是全曲的中心事件，史密斯使出浑身解数进行变化，每一个细节都精心刻画。然而，这些反讽的形式究竟包含了怎样的潜台词呢？最后一段歌词“带我回去吧，宝贝，再挽留我一次”，一改之前的拐弯抹角，终于坦率道出了内心的真正意图。尽管这段歌词是角色的恳求，却因表达的坚定有力以及歌唱的微妙神韵，[48]消除了歌词的卑躬屈膝之感。这位女士控制着一切，即使她“因为矜持过度而不屑于苦苦哀求”。

在《幽思蓝调》第9—10小节的处理上，音乐家的方式是保持在第V级音上——而非从第IV级音向下移动。或许人们无法知道有谁选择了此种手法，但从最后一行直到第11小节的终止，修辞效果始终都沉浸在单一、稳定的氛围中。史密斯对每一段歌词最后一行的演唱，均以微妙的细节诠释为重，而非舞台上歇斯底里的宣泄姿态。尤其在第三段歌词（“你有勇气让我从你的门前离开？”）以及第四段歌词（“《圣经》说有耕耘，才有收获”），细节上的诠释更是光彩夺目。

史密斯《幽思蓝调》这张唱片中的伴奏者都是她最喜欢的乐手：德玛·迪安（Demas Dean）吹短号，福雷德·朗肖（Fred Longshaw）弹钢琴，盖世无双的查理·格林（Charlie Green）吹长号。这三人均为爵士音乐家（格林平时都和弗莱彻·汉德森[Fletcher Henderson]合奏），爵士乐队的整体合奏与蓝调较为私密的特性在此处的表演发生了融合。标准化是最明显的爵士因素之一，这主要是为了支持集体的即兴演奏，此处的蓝调模式（以及另外的古典蓝调）亦被规则化了，每一次副歌之后都是一个12小节的续进。

而与蓝调相同的地方是，这种融合了音高、节奏、音色以及修辞惯例的风格是以标准模式为基础进行喻指活动的。《幽思蓝调》正是根据召唤/应答的模式建立乐曲结构：迪安和格林根据歌词轮流对史

密斯予以回应，导致演奏从一开始，就在模式上具有内在的不对称性。每一位乐手都小心翼翼诠释史密斯的歌词和表演，以便给出富有表现力的回应。换言之，歌曲的全部因素——无论是歌唱还是演奏——从乐思到实施都声乐化了。对于史密斯歌唱中的细微变化，格林和迪安始终不厌其烦地烘托或者反讽。格林倾向于安抚史密斯的咆哮与嘲弄；迪安则贡献出了"收敛剂"，防止史密斯和她的长号手陷入极端矛盾的境地。[49]即使是朗肖，这位主要负责在钢琴上维持旋律和节奏的乐手，也给出了旋律性的含蓄评价，并不时予以回应。

最终，史密斯的三位伴奏乐手，不仅强化了她歌声中的多维表达层次（他们实际上是她话语的延伸部分），还充当了有能力对她的召唤予以音响回应的聆听者群体，从而确保了她在共同体的社会合法性。倘若说，技术使现场表演成为可能，我们也一定会听到真正的听众表达他们对史密斯歌声的支持（正如本书第一章所探讨的"天鹅银调"）。通过感同身受的呻吟、对双关语的喝彩，以及诸如"唱吧，贝茜！"或者（用今天流行的口号来说）"向前冲，姑娘！"这样的回应，均是聆听者对现场表演的积极支持。

3. 罗伯特·约翰逊：《十字路口蓝调》

当蓝调皇后们证明了自己的商业价值，唱片公司开始派出代理商，四处挖掘能够迎合炙手可热的非洲-美洲市场的各路天才。同时（至20世纪20年代末和20世纪30年代），为了保存在北方大移民和大众媒体的左右夹击下濒临消亡的曲目，譬如艾伦·洛马克斯（Alan Lomax）这样的民间歌手，也开始在整个南方游历，寻找灌制唱片的机会。绝大多数的游吟乐人，既有着商业的嗅觉又不乏民族音乐学家的良知，他们在各类黑人乡村部落场合中表演。

不幸的是，这种曾让贝茜·史密斯红遍全国的繁荣图景，随着经

济大萧条的降临寿终正寝。各唱片公司越来越不愿意在不知名的体裁或天才上孤注一掷。这样一来,乡村蓝调歌手们收集的大量音乐,或只是充当了非洲-美洲市场而特设的"种族"档案,或仅仅被看成是民族志研究需要的田野录音。至 20 世纪 30 年代末,[50]约翰·哈蒙德(John Hammond)——哥伦比亚唱片公司的总裁、蓝调的狂热粉丝——开始与爵士歌手们携手,为乡村蓝调歌手组织了多场知名音乐会。几乎同时期,已经移居到北方城市的音乐家们,从原本乡土味十足的音乐中发展出了各类都市版本,并渐渐名扬四海。许多蓝调明星的后起之秀(比如,穆迪·沃特斯,B. B. King),在老一辈的音乐家那里学会了经营之道,即,以灌制唱片为主要的传播渠道。不过,想要把密西西比流域的蓝调乐人作为谋取商业利益的筹码,仍然时机不当。[①]

罗伯特·约翰逊是密西西比流域的佼佼者。他是沃特斯心目中的神话,至 20 世纪 60 年代,又被英国摇滚乐人们重新发现,被奉为这些人心目中的上帝。约翰逊命途短暂,却四处表演,游遍南方,中途转道去了芝加哥和纽约。20 世纪 30 年代中期,约翰逊找到一位唱片经济人,合作录过两次音:1936 年 11 月为期三天,1937 年 6 月为期两天。总的看来,他的代表作浓缩为 11 张 78 转唱片,其中一张唱片(《气垫车蓝调》)在整个南方种族档案流通范围内大卖。不幸的是,等到 1939 年约翰·哈蒙德向他发出卡内基金色大厅音乐会的演出邀请时,约翰逊突然撒手人寰——显然被某位因妒成恨的丈夫毒杀身故。

约翰逊的身后盛誉,归功于哥伦比亚公司在 20 世纪 60 年代发行的一张唱片。哥伦比亚的管理层,预测摇滚舞曲(rock'n'roll)将风靡市场,成为摇滚乐的新锐。于是,为了搜集潜在的素材,这些管理层求助于他们的档案馆。稍后,我将讨论约翰逊为何成为了英格兰

---

① 关于三角洲蓝调与城市电子蓝调之间关系的阐述,可参见 Robert Palmer,《细说蓝调:一部密西西比河三角洲的音乐文化史》(*Deep Blues: A Musical and Cultural History of the Mississippi Delta*. New York: Penguin, 1982)。

音乐家们的偶像。在此之前，我准备首先对他的《十字路口蓝调》(*Cross Road Blues*)①这张极为著名的曲目进行一番考察。

罗伯特：《十字路口蓝调》

我去了十字路口，跪下来，
我去了十字路口，跪下来，
向上天祈求："求求你，救救可怜的鲍勃，只要你愿意。"

站在这十字路口，我想挂上旗帜去兜风，
站在这十字路口，我想挂上旗帜去兜风，
这样人们就知道了我，他们都从我身边经过。

[51]太阳西沉，哥们，黑暗就要抓住了我，
呜……，哥们，黑暗就要抓住了我，
我没有所爱的甜美女人，爱我并感觉我的需要。

你快逃，你快逃，告诉我的朋友哥们威利·布朗，
你快逃，你快逃，告诉我的朋友哥们威利·布朗，
上帝！我站在了十字路口，宝贝，我在沉没。

《十字路口》最刺激性的地方，就是吉他与人声同时到了几乎令人窒息的音响强度，这听上去十分怪异。虽然约翰逊的某些唱片也不乏色情、性、缓手蓝调(slow-hand blues)；而造就了他身后至上荣光的，却归功于此类扭曲变态的曲目。此种弥漫着一种令人恐惧，却诱惑力十足的风格，部分缘于约翰逊个人令人窒息的假声，以及他在

---

① Robert Johnson，《十字路口蓝调》("Cross Road Blues", San Antonio, Novermber 27, 1936; Columbia 46222)。

吉他上对自己假声音色的可怕再现。加之约翰逊锁定在八分音符长度上惊心动魄的吉他脉冲,几乎超出了一切知觉运动——虽然约翰逊的歌唱始终紧扣节拍,聆听者的身体依然受控于这些短小的、咄咄逼人的表达单位。于是,吉他手瞬间表达了压抑的外部力量与绝望主体性的徒劳挣扎。

乐段的弹性感,为《十字路口》的表现力增加了光彩。由于约翰逊喜欢自弹自唱,也就无需遵循蓝调合唱队每一段四小节的规范架构。不同寻常的是,促使他巧妙处理修辞的重要因素,乃是乐段的长度。通常来讲,在《十字路口》中,约翰逊在第一段之后始终徘徊不绝,仿佛他的呼喊,邂逅了一个阻碍他前进的变幻无穷的吉他反复段(riff)。第二段的表现方式与之相似,漂浮不定的扩展形影相随。然而,最后的乐段,往往听上去更觉短小:某些小节是 3 拍子而不是 4 拍子的。或许是意犹未尽,当他刚进行到高潮段落的惯例性终止,却又立刻返回到了风暴的漩涡。[52]他在此处只给出极少的解决:仿佛终止处的踌躇,暗示魔鬼(在约翰逊的同行们看来,他为了吉他技术向魔鬼出卖了灵魂)将要来索命。可见,这一非方整性乐段并非复古性的(他在留声机上听过大量的古典蓝调,而且他许多曲目均遵循 12 小节的范式)。事实上,即便在节拍伸缩可以支撑其修辞性动力的情况下,非方整性乐段依然是约翰逊刻意歪曲音高、节奏和音色等时的一个参数。

尽管《十字路口》不无怪异,但它对于蓝调模式的信赖,一方面是为了表达出某种执拗的情感特质,一方面是为了获得更广泛的理解。实际上,约翰逊想当然地认为听众熟悉自己调用的旋律框架——改变框架,也仅仅只是为了专心替换曲中尖锐的吉他反复段。[①] 吉他的反复段,不再是一味华美的伴奏模式,或者期待着歌唱段之间的时间罅隙得以填充。渐成支配之势的反复段担负着双重责任:渲染歌

① 参见 Dave Headlam 在《奶油乐队的蓝调变形》("Blues Transformations in the Music of Cream")一文中的阐述。该文辑于《理解摇滚:音乐分析文集》(*Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*. *ed.* John Covach and Graeme M. Boone, Oxford University Press, 1997:62—69)。

唱的情感表现力度，以及指涉约翰逊竭尽逃避的恐惧对象。吉他上的复节奏，密不透风。与《恶鬼蓝调》以及约翰逊另外一些致力于形而上学难题的歌曲不同，此处没有任何解决的迹象，即，在等待死神降临的时刻，没有用放浪的性爱寻求解脱。取而代之的是，人们沉浸在长达两分半钟的强烈恐惧——剧烈的社会疏离感——之中，想到了世代相传的非洲伏都教(*vodun*)(他们控制着十字路口成为恶灵骑士雷格巴的地盘)。可见，对于这位在20世纪30年代现身于荒野暮色之中的密西西比黑人，世人的恐惧并非空穴来风。

20世纪60年代以后，诸如约翰逊这样的蓝调音乐家们，已经被那些寄生性的、商业污染的音乐体裁升格为原真性的泉源。然而，诚如乔治·利普希茨(George Lipsitz)的雄辩证言：诸如此类的二元划分只是意识形态的骗局。① 毋庸置疑的是，[53]约翰逊的听众主要是由南方乡村的非洲裔美国人构成，对于这些人而言，蓝调就是他们的方言。约翰逊从不曾沽名钓誉，以便煞有介事地同更广泛、复杂的大众进行沟通。当然，只要有这样的机会，他也会欣然以对。他是那个时代的产物——他的音乐受到了唱片、电台等渠道的深刻影响；他在自己的爵士音乐会上表演"叮砰巷歌曲"(Tin Pan Alley songs)；他善于汲取最新的科技手段(汽车引擎、留声机)创造出个人化的隐喻；他寻找自己的唱片经纪人。如果他还活着，极可能前往北方，加入到传统蓝调向R&B[节奏蓝调]转变的历史浪潮中去。通过对约

① George Lipsitz 的《白色欲望：纪念罗伯特·约翰逊》("White Desire: Remembering Robert Johnson")，辑于《白色资本：白人如何从身份政治中获益》(*The Possessive Investment in Whiteness: How White People Profit from Identity Politics*, *Temple University Press*, *1998*: 118—138)。虽然我在写完本章之后才读到 George Lipsitz 这本著作，但我们在过去很长的时间内都在讨论这个课题。他对本书的影响非比寻常。

然而，对于 Johnson 传奇的另一种意味深长的引用，可参见 Sherman Alexie 的《保留地蓝调》(*Reservation Blues*, New York: Warner Books, 1995)。在这部书中，Johnson 的亡灵把吉他授予了 Thomas Builds-the-Fire 和 Victor Joseph，他们二人如今因作为1998年电影《烟标》(*Smoke Signals*)的剧中人物而闻名。Alexie 在对围绕于 Johnson 左右的神话加以反讽之余，还探索了贫困，并努力争取延续当代斯波坎印第安保留区的文化/精神。

翰逊的继任者或女性前辈的诋毁，以便奉其为正宗的追捧方式，不过是固守那套理应祛除的浪漫主义神话的沉渣。

Cream，《十字路口》

白人奴隶主赚到了钱，
黑人赚到了全部的签名。
签名什么都买不到。(1845)①

本章第三个例子，需要我们从南方农村跳入到 20 世纪 50 年代至 60 年代初期的英国艺术学校。因为，近代文化史上最令人匪夷所思的事件之一，涉及到一群愤世嫉俗的艺术学生（包括凯斯·理查德[Keith Richards]、皮特·汤森德[Pete Townsend]、弗瑞迪·墨丘利[Freddy Mercury]、吉米·佩奇[Jimmy Page]、查理·沃茨[Charlie Watts]、凯特·斯蒂文森[Cat Stevens]以及埃里克·克拉普顿[Eric Clapton]；米克·贾格尔[Mick Jagger]来自更高档的伦敦经济学院）。② 这些学生将传统蓝调奉为自己的音乐语言，并逐渐演变为后来在北美有"英国入侵"(*The British Invision*)之名的现象。无论如何，驱动他们的力量既来自周围的环境，也因为所推崇的这种特殊音乐体裁构成了对于自身的身份认同。这就是他们选择蓝调，而不是其他文化上相隔甚远的音乐类型的原因。

[54]风靡于 20 世纪 40 年代艺术院校中的波西米亚文化，将迪克西兰爵士(*Dixieland Jazz*)视为同情无产阶级、抵制商业主义的标志。③ 当比波普爵士乐(bebop)破茧而出，英国爵士乐迷们分裂成

① 引自 Simon Frith 的《声音效应：青春、闲暇与摇滚政治》(*Sound Effects：Youth，Leisure，and the Politics of Rock'n'Roll*. New York：Pantheon，1981：15)。

② 参见 Frith 和 Horne 的《从艺术到波普》(*Art into Pop*. 81)。

③ 同上，第 72 页。另可见 Ian Chambers，《城市节奏：波普音乐与流行文化》(*Urban Rhythms：Pop Music and Popular Culture*. New York：St. Martin's Press，1985：67)。

两派：一派鼓吹现代爵士的“进步的”音响；一派寻找“传统的”原真性（比如迪克西兰）。20世纪50年代，随着约翰·梅耶尔（John Mayal）对蓝调（他甚至把蓝调视为比爵士更为原真的起源）的竭力推广，两派争论的焦点发生了些许转换。许多青年学生，想要标榜自己与老一辈的不同，于是追随梅耶尔，重新制造了类似争端——只不过，此时只是用象征原真性的蓝调去抵制简单的爵士商业主义做派。（这对于我们而言或许比较难以理解，因为如今已成为高度智性的现代主义高文化代表的比波普爵士，往往用来对比布鲁斯的简单性。这无疑是历史带来的反讽现象。）

此一时，彼一时。昔日艺术学生们猛烈攻击的目标，此刻指向了爵士乐。譬如，约翰·列侬（John Lennon）曾这样谈及爵士：

> 在我看来，这种音乐就是垃圾，比摇滚还要可笑……爵士乐一无是处，它总是没完没了地重复，最后不过是让人们多喝上几品脱的啤酒而已。①

在爵士乐的领地上，人们开始推崇查克·贝瑞（Chuck Berry）以新蓝调为基础的摇滚乐。查克·贝瑞是甲壳虫乐队、滚石乐队和克拉普顿心中最重要的楷模。当时的他们，开始通过了解和熟悉贝瑞的音乐祖先来重新认识自己。对于这一变化，克拉普顿曾如此说道：

> 最初，在6到7个月的时间里，我完全照查克·贝瑞那样去演奏。在“新兵乐队”（the Yardbirds）的那会儿，我还没有说出什么不同的东西。之后，我成了年纪较大的蓝调乐手。由于他如此易于理解，我又发现了大比利·布伦齐（Bill Broonzy）；再往后我听了许多闻所未闻的唱片：罗伯特·约翰逊、斯基普·詹

① 引自Frith，《从艺术到波普》（*Art into Pop*），81。

> 姆斯(Skip James)以及盲童富勒(Blind Boy Fuller)。在这个崭新的世界里,我彻底被征服了。我研究、聆听这些音乐,想从中走出一条新的道路。①

这些英国艺术学校的学生们,只有极少数人有过音乐的经历,但许多人都有吉他,而且开始学习演奏。[55]他们实际面对的听众,乃是终日流连于咖啡馆的人群——这些人分享了他们的激情和政治幻想。

在英国乐迷诸如此类的种种争论中,无人对美国黑人文化具有清晰具体的认识。他们对于音乐的虔诚,也各有目的。② 然而,黑人男性音乐被偶像化,这一事实意义却十分重大,因为在世人看来,非洲裔美国人所具有的真挚情感与集体品质,已在一个长久偏重个人主义以及心/身分裂的社会中近乎绝迹。此外,与那些富有政治头脑的艺术学生嗤之以鼻的阴柔、多愁善感的流行音乐相比,蓝调似乎还不乏有几分男子气概。不过,这还并非重点,因为在英国将近500年的时间中,抚琴弄乐被认为非大丈夫所为。③ 现在,一夕之间,英国的男人们突然参与到各类音乐活动,却不再恐惧落得同性恋的污名——菲利普·布雷特(Philip Brett)曾理论概括了贴在同性恋者身

---

① 引自Geoffrey Stokes的《六十年代》("The Sixties"),辑于《摇滚时代:摇滚乐的滚石岁月》(*Rock of Ages:The Rolling Stone History of Rock'n'Roll*. New York:Summit Press,1986:395)。

② 参见Stokes,《六十年代》("Sixties"),第282—283页写道:"而惨痛的是,蓝调与传统主义的战争在这片弹丸之地开始了。唱片合约少之又少,而纯粹派——比如纯粹主义分子埃里克·克拉普顿(Eric Clapton)离开'新兵乐队'加入约翰·梅耶尔(John Mayall)——则被颁发了荣誉的勋章:'蓝调音乐家们往往甚为狂热;狂热是对他们的普遍形容。在英国,他们的狂热度更高,乃至抽离出现场,完全不知身处何方。他们不知道在美国有类如迈克·布卢姆菲尔德(Mike Bloomfield)这样的蓝调音乐家。他们对于蓝调的理解完全是浪漫化的,满脑子都是理想主义和概念。他们对于蓝调的理解掺杂了大量的自我意识,无一不把自己的演奏当成是世上绝无仅有的真正音乐。'"

③ 参见Richard Leppert,《音乐与意象:18世纪英国的家庭生活、意识形态与社会文化模式》(*Music and Image:Domesticity,Ideology,and Socio-cultural Formation in Eighteenth-century England*. Cambridge University Press,1989)。

上的“音乐性”标签。① 有意思的是,这些本来用于认同黑人音乐身份的男性商标,实际上与黑人音乐的本来模式存在天壤之别。如伊恩·钱伯斯(Ian Chambers)研究所提出的那样:英国蓝调乐人的反叛性,“倾向于以削弱蓝调之反讽意味的方式,使之变为一种对于男性特质的迷恋”②。

与此同时,梅耶尔继续挖掘布鲁斯早期形式的录音档案,一心想要修复30多年前模糊不清的黑人唱片。一些年事已高的蓝调乐人,仍以表演者的身份活跃于舞台,城市俱乐部是他们最主要的集散地。彻夜欢歌的穆迪·沃特斯(Muddy Waters)、比比金(B. B. King),巴迪·盖伊(Buddy Guy)以及其他歌手,一夜之间摇身成为英国名流——这一出人意料的声誉逆转,或许是他们所乐于见到的局面。譬如,曾长期表演电子蓝调的大比利·布伦奇,为了迎合新的听众群体对于更高纯粹性的需求,开始改弦易辙,回归到了原声乐器,形成了一种“原生态的”表达风格:“原真性”乃是他获取商业成功的入场券。③

在如此高度紧张的竞争氛围之下,凯斯·理查德和埃里克·克拉普顿发现了由哥伦比亚公司较近发行的一张约翰逊的唱片。[56]就像理查德后来提到:

> 在我看来,罗伯特·约翰逊影响深远。他宛如一颗彗星或尾随其后的流星,发出灿烂而短暂的光芒。他会突然增加赌注,让你在不经意间不得不把目标看得更高。④

---

① Philip Brett,《乐感、本质主义和密室》(“Musicality, Essentialism, and the Closet”),辑于《酷儿音调:新的男女同性恋音乐学》(*Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology. ed.* Philip Brett、Elizabeth Wood, and Gary C. Thomas, New York: Routledge Press, 1994:9—26)。

② Chambers,《城市节奏》(*Urban Rhythms*. 67)。

③ 同上,第20页。

④ Keith Richards,《就是这样》(“Well, This Is It”),见于专辑《罗伯特·约翰逊:录音全集》(*Robert Johnson: The Complete Recordings*. Columbia/CBS Records, 1990:22)上的内页说明。

克拉普顿则如此描述了自己对约翰逊音乐的体会：

> 做好接受罗伯特·约翰逊的准备，就像一种宗教体验，那份锥心刺骨与听查克·平瑞的感觉似曾相识。其中的每一个阶段，灵魂似乎都走得更深、更远，直到我完全做好面对他的准备。①

对于理查德和克拉普顿而言，吸引他们的不只是约翰逊的音乐造诣，还在于他在商业主义的压迫下保全个人自由的能力。正如克拉普顿所言：

> 我弹奏过这些音乐，它真的令人震撼。这并非在于可听性方面的独特趣味，他似乎从不标新立异。迄今为止我所听过的他的全部音乐，于某种意义上，其结构都是出于录音的考虑。他的演奏似乎完全不顾忌听众的喜恶，我行我素，绝不屈服于时间、和声或者任何规则的束缚——他只为自己演奏：或许这是罗伯特·约翰逊的音乐专辑之所以打动人心的缘故。这仿佛差不多是在说，他对事物的感受如此敏锐，几乎到了可以承受的边缘。②

这简直就是"谁在乎你听不听？"③之言的写照！

通过大量英国蓝调乐队，克拉普顿吉他技艺日益精进，他还仔细欣赏了约翰逊的唱片。终于有一天，他与鼓手金杰·贝克（Ginger

---

① Eric Clapton，《探索罗伯特·约翰逊》（"Discovering Robert Johnson"），见于《罗伯特·约翰逊》专辑内页说明，第 22 页。

② 同上，第 22 页。

③ 参见 Milton Babbitt，《谁关心你听不听？》（"Who Cares If You Listen?"），辑于《高保真杂志》卷八（*High Fidelity Magazine* 8，no. 2，1958：126）。另可参见我的《终极声望：先锋派音乐作品刍议》（"Terminal Prestige：The Case of Avant-Garde Music Composition"，Cultural Critique 12，1989：57—81）。

Baker),贝司手杰克·布鲁斯(Jack Bruce)共同组建的"奶油乐队"(Cream),缔造了一个永恒神话。"奶油乐队"素以现场表演闻名,乐队成员们在舞台上用即兴表演回应着观众的反馈:由于20世纪60年代末以来吸食迷幻剂之风引发的酒神式狂热,导致观众反馈的环节在整场表演中越来越重要。大约在同时期,克拉普顿峥嵘初露,煌煌光芒盖过他心中的偶像,譬如"克拉普顿是上帝"的类似标语出现在欧洲和北美大街小巷的墙壁涂鸦上。这支乐队虽然创作了大量个人化的新作,但也旁涉传统蓝调曲目,包括约翰逊的《十字路口蓝调》。

[57]"奶油乐队"的表演版本冠名《十字路口》,歌词大致保留了原作,只有个别段落的替换(关于表达他的"骑士"对"玫瑰谷"[Rosedale]的爱):具体来自约翰逊的另一首蓝调《河畔旅行蓝调》(Traveling Riverside Blues):

> 我一路到了玫瑰谷,我的骑士伴我身侧,
> 一路到了玫瑰谷,我的骑士伴我身侧,
> 我们依旧去了巴雷尔酒馆,宝贝,就在河畔。①

除此之外,约翰逊对重复段的组织模式,在"奶油乐队"的惯用策略中必不可少。然而,"奶油乐队"没有了约翰逊《十字路口》中重复段的恐怖、锐利感,取而代之的是一种强劲的、层层推进的鼓点以及醒目的爱奥尼亚七度:这证明了他们首先拒绝了流行乐风的风格定位。这样的重复贯穿全曲,所到之处,强拍如潮。

"奶油乐队"演奏的另外某些方面,与约翰逊更是相形甚远。首

---

① Cream的《十字路口》(*Crossroads*),再版于专辑《火之轮》(*Wheels of Fire*)之中。这次表演根据菲尔莫现场演唱会录制而成。Clapton对Johnson的认同广为人知,这首单曲甚至已经启发了Clapton个人自传的标题,譬如Michael Schumacher《十字路:埃里克·克拉普顿的人生与音乐》(*Crossroads: The Life and Music of Eric Clapton*. New York: Hyperion Press, 1995)。

先,他们的蓝调模式陈述绝对是规整的,这更接近于"芝加哥蓝调乐队"("Chicago blues bands")而不是约翰逊。究其原因,部分是由于合唱队的存在,或者是蓝调实践方式在当时被固化了。实际上,完全无法想象,一个摇滚乐队会想去复制约翰逊飘忽不定的表演风格——至少在20世纪70年代摇滚乐队革新以及20世纪80年代的"激流金属组织"出现之前,这是绝不可能之事。

第二,"奶油乐队"表演版本的结构,显然打上了个性化的烙印。在这个烙印中,自我与社会势不两立(恰如20世纪60年代社会弥漫的反主流文化情绪)。在约翰逊的版本中,想象力只是显示在他表达的独特性上;通过一系列对称诗行,他依然肯定了惯例的价值。然而,他在全曲中不断出现的喻指,迫使我们必须仔细咀嚼每一个瞬间、每一个细节。与此相反,"奶油乐队"的唱片为了能够凸显独奏(唱)的大师风范(克拉普顿已经成为偶像),却将每行歌词之内的表现力降到最低:这改变了蓝调的附加部分,创造出了一个拱形的轨道。[58]在向集体性的利都奈罗(ritornello)让位之前,克拉普顿用越来越夸张的装饰音型对曲调加以变形,这导致他的独奏(唱)方式,几近于一场音乐会或毕波普小型爵士乐团。①

在"玫瑰谷"的那段歌词之后,出现了两次单独的合唱,然后又重复了"玫瑰谷"歌词。克拉普顿使出浑身解数,以睥睨一切的个人主义做派,加入了3次危及歌曲正常轨迹的合唱。杰克·布鲁斯(Jack Bruce)的行走贝司(Walking bass)助长了音乐的不稳定性和紧迫感。返回到了最后那段关于威利·布朗的歌词时,曾是约翰逊歌曲恐惧的顶点,至此却不过是恐惧过后的余波,听众逐渐从场上简易焰火营造的惊悚梦魇中放松下来。"奶油乐队"挑战了约翰逊的分节歌形式(strophic),利用了它在强度、层层递进的指向性,完成了典型欧

---

① Robert Walser业已证明,这种独特的融合,为维瓦尔第式的经过段并入到重金属乐的道路埋下了伏笔。参见《与魔鬼赛跑:重金属音乐的力量、社会性别与疯狂》(*Running with the devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Wesleyan University Press, 1993)。

洲化的叙事。①

因此，约翰逊在演唱中体现出来的卓越人声特质——甚至在他的吉他表演中——以及他对歌词意象的重视，均在"奶油乐队"手中遭到逆转。事实上，在"奶油乐队"所有的版本中，器乐均位于首要地位，尤其在反复段和克拉普顿的个人化独奏(唱)中，更是重中之重。他的演唱则异常敷衍，甚至自我意识也若隐若无(《十字路口》是唯一他在专辑《风火轮》(*Wheels of Fire*)中担纲主唱的歌曲)。与此同时，约翰逊作品中通篇惊人音色幅度——其身体与音乐私密交流的音响证明——在"奶油乐队"这里烟消云散(除了独奏)。意料之中的是，"奶油乐队"让蓝调变得"冷酷"(hardened)，那些脆弱多变的喻指身体的元素(无论是在人声、复节奏或黯淡无光的音色中)，均被音乐强劲的节奏、音乐轨迹取代了，并彰显出了孤芳自赏的浪漫主义趣味。②

该体裁的优越性，在英国摇滚歌手那里发生了改变。蓝调从贝茜·史密斯到罗伯特·约翰逊这一路的演化过程，[59]便可兹为证。当音乐家和批评家们不约而同宣布准备离开他们的黑人导师，奔赴艺术摇滚的疆域之时，英国的主流趣味与最初作为偶像的非洲裔美国人音乐家们相比，已经出现了明确的差异。诚如汽车城的历史学家大卫·摩斯(Dave Morse)在1971年所抱怨的那样：

> 黑人音乐家如今被世人坚定地奉为前驱，他们向白人传授

---

① Gregory Bateson 已经阐明了西方文化人造物的惯例巅峰。参见《精神生态学入门》(*Steps to an Ecology of Mind*. New York：Ballantine Books，1972：113)。我曾经听过 Joe Turner 的蓝调乐队现场，当 Turner 发出他著名的怒音之前，钢琴手弹出了 gogie-woogie(一种爵士乐风格——译注)，萨克斯手则出吹出了一连串疏离的后波普式的刺耳响声，白色吉他手离题的叙述则越来越在最后的爆发中而深感绝望，Turner 的怒音语词则为这一切画上了句号。该音乐序列模式无一例外地出现在每一场音乐会上。

② 另可参见 Lipsitz 的《白色欲望》("White Desire")。关于 Cream 乐队表演的《十字路口》的正式分析，仍可参见 Headlam 的《奶油乐队的蓝调变形》("Blues Transformations in the Music of Cream")，第 69—72 页，Headlam 的改编证明非常有用。

> 自己所知晓的一切，却又必然在历史中隐而不现；同样，白人向前推动音乐的发展，手握原本的简单课本，以锐不可当之势闯入未来。①

心灵/身体的二元分裂再度浮现而出，促使黑人舞蹈与音乐的临界点开始瓦解——英国人想要借助非洲裔美国人音乐接通身体；到达之后，他们又觉得必须从身体那里拯救出音乐。

当中产阶级家庭的孩子和英国艺术学生们，出于自我疏离的目的而选择令蓝调"普世化"的道路时，许多黑人音乐家则选择去发展另外的表达模式。对于他们中的某些人而言，在任何情况下，蓝调都必须追忆自己贫困与凋零的乡村时代——这种积淀于蓝调体内的历史谱系已转化为前景因素，最终淹没了其他的意义区域。无独有偶，说唱/饶舌(rap)音乐家们致力于建构一种不同的遗产，通过抽样和引用，最终将根源追溯到詹姆斯·布朗和灵歌，而非蓝调本身。在灵歌这种黑人音乐体裁出现后的十年间，白人摇滚歌手独享着蓝调音乐。在非洲裔美国人看来，蓝调只是其他体裁所包含的众多深层元素的具体例证之一。它绝不是一种情结，而只是一种表现工具。一旦历史条件改变，一旦被具象化，它或许就会被遗忘。

可以确定的是，蓝调作为一种体裁，仍完好无损地存在着。许多风靡于 20 世纪 60 年代的老一辈蓝调乐人们——B. B. King，巴迪·盖伊——始终坚持在音乐会上表演②。[60]20 世纪 20 年代的蓝调天后们——譬如阿尔伯塔·亨特(Alberta Hunter)——在 20

---

① 引自 Chambers《城市节奏》(*Urban Rhythms*, 117)。Chambers 评论道："用'商业化'的罪名而言，黑人乐手受人喜爱的程度往往不如'蓝眼睛白皮肤的灵歌歌手'……Janis Joplin、Rod Stewart、Joe Cocker 与 Van Morrison 的灵歌与蓝调备受嘉许，而 Ray Charles 和 Aretha Franklin(更别提无可救药的摩城唱片)……则被谴责为在商业丛林的泥沼中日益堕落。"(第 118 页)

② 提到对于黑人音乐的运用，Mick Jagger 说："如果乐团当年未能在英国四处巡演扩充影响力，这些传奇人物在今天也并不意味着脱去了商业性。"(引自 Stoke 的《六十年代》，第 283 页)。从另一方面而言，Muddy Waters 这样评论 Jagger："他拿走了我的音乐。但是他让我出了名。"(引自 Chambers，《城市节奏》，第 69 页)

世纪70年代被女性主义历史学家重新发现；女性的蓝调在譬如埃特·詹姆斯(Etta James)以及邦妮·瑞特(Bonnie Raitt)这样的艺术家手中复兴。更有甚者，一股全新的蓝调潮流，在罗伯特·凯瑞(Robert Cary)这些青年音乐家身上峥嵘初露。即使对蓝调不无反感的人群，也渐渐发现，蓝调莫若一座智库，可从中提取大量往昔时代的姿势(gestures)、心态以及记忆。

然而，今天讲述蓝调史的方式，往往脱胎于英国的狂热时代。尽管英国摇滚事业，必少不了追求商业成功的欲望，不过仍有一种非商业本真性的意识形态，即，当初导致克拉普顿及同行率先捍卫蓝调的那种意识形态，渗透于他们的资本主义反叛者的自我意象之中。这一点，持续影响着许多摇滚乐评人。而那些同时作为历史学家、理论家和大众趣味仲裁者的乐评人们，又论证了这项独特事业的合理性。

然而，无论世人对蓝调历史上的这一特定时刻，抱有何种疑虑，蓝调如今都已成为永恒记载的一部分。回想一下，随之而来的结果十分惊人。譬如，非洲裔美国人模式和英国主流审美观的彼此融合，使英国音乐创作自伊丽莎白时代以来，首次真正获得国际性的流行。此外这一融合导致蓝调成为西方音乐史中不可阙如的篇章。因为，如果对密西西比三角洲流域音乐家的贡献视而不见，就无法解释白人、欧洲男性音乐家们，是如何创造他们那些彪炳于史册的音乐的。

以上事实，并不是说，只有在欧洲人或白人美国人开始运用黑人音乐后，蓝调才有资格成为正统的音乐类型。恰恰相反，在我看来，这个世纪极大推动了各类音乐创新的最大动力，实际上主要来自非洲裔美国人。他们馈赠给世界一份如此宝贵的遗产。凭借自身的魅力，这份遗产获得万众瞩目(并最终获得认同)。不过，很难在北美和欧洲不可枚举的音乐标准之间划定界限，因为它们共享着相同的地理时空，在相同的历史条件下发出回应。[61]同时，在20世纪下半叶，许多卓越的西方音乐家——包括白人和黑人——开始将自己视为非洲裔美国人传统的子嗣，而不是古典法则的继承人。由此一来，将黑人音乐冠以“非西方”这一古怪指称，看似合情合理，但在20世

纪60年代之后是丝毫站不住脚的。

要解释这一切的缘由,黑格尔式的理论显然是行不通的。风格之间的融合,乃是大量可能性条件共同作用下的结果——录音技术(虽非必定)向外传播了非洲裔美国人的声音,使之超越自身时空;欧洲传统中反启蒙主义思潮的日渐勃兴,为之创造了一种文化真空;英国艺术院校学生之间的一个政治派系,令蓝调作为反抗的象征;反主流文化主义在全球范围内的爆发,离不开"婴儿潮"的人口统计因素和蓄势待发的不义之战。凡此种种,没有任何事件是可以被预知或可归为蓝调的必需手段。即便概括出了蓝调之刺激交流、抒发情感、调动身体等具体特质,也无法武断提出唯一的结论。而音乐史之所以总是不尽如人意(我从不说"进步"),是因为我们习惯于赋予历史一种平滑的叙事演变幻象,导致历史真相的长久掩盖。

参照以上蓝调的阐述,下一章我意欲探索西方音乐史中最为平滑的时段之一——启蒙时期的音乐。因为在启蒙时代,不仅出现了各种打破常规的流行音乐手法,同时还有着正典之中种种"纯音乐"的元素。我意欲证明,惯例的建立过程以及服从场合需要的音乐布局,亦能够催生出强烈的艺术性[62]和文化上的后续影响——尤其当细致审视每一个曲调,以及意义丰富的历史语境的喻指策略之时。倘若,令音乐学家百思不得其解的难题,乃是音乐与社会情境如何相互影响;倘若,我们仍以为对惯例的依赖意味着放弃个性化和表现力,那么通过蓝调的思考,一定大有启发。

第三章 何为调性？

[63]乍一看（抑或者再三观之），18世纪欧洲艺术音乐与蓝调，似乎是风马牛不相及之物。它们不仅在音乐实践上的相似点少得可怜，其二者在时代、地理及个体社会地位——譬如，比较被褫夺了公民权的非洲裔美国人与受意大利宫廷和德国教堂庇护的作曲家——等方面也是大相径庭。故而，对于二者的历史分析，自然有必要采用与之相契合的模式。不过，与当代艺术家专注于蓝调这一引人注目的音乐与文化表达模板相似，18世纪的音乐家们在所谓“调性”惯例的星丛（cluster）上倾注了无限热情。

或许世人对于调性惯例早已烂熟于胸，乃至于除了技术上的需求，其存在已是平淡无奇。而这却是在蓝调之后，我打算着手探讨调性的原因之一。通过比照这两个来自不同文化语境中的高度惯例化的话语，我认为有必要对音乐学根深蒂固的“纯音乐”理论预设，加以陌生化（defamiliarize）处理。如前文关于蓝调的探讨一样，我欲探询18世纪音乐常规如何与社会世界交织融贯，以及如何积极作用于社会世界的建构等议题。另一个探讨调性的缘由，并非本人一孔之见。[64]众所周知，在我们接触到的各类北美音乐文化类型之中，没有任

何可像蓝调和欧洲调性音乐这般，对当下产生了如此深巨的影响。换言之，要想理解今天的时代，就必须了解这两种音乐类型背后的社会观念。

音乐学家们向来认为，调性是西方音乐的根基（我给一年级学生教授音乐理论方面的课程，就完全遵循调性原则）。奇怪的是，有大量明确奠定了调性原则的18世纪音乐作品，却从未受到关注。由于我们的批评模式来自浪漫主义哲学观，故把目光更多地锁定在那些反叛调性传统的作品上。我们抱怨17世纪作曲家音乐作品中的调式痕迹，直到科雷利（Corelli）这样的作曲家出现，才大松了一口气，这是因为科雷利在作曲上提出了——甚至是终结性地提出了——彻底的调性化模式。然而，一旦确定它们只不过满足最基本的语法要求，又立即弃如草芥，仿佛摆在眼前的，不过是一道和声练习题。唯有巴赫和莫扎特，尚能以生花妙笔，挑战学者们的智识。真正足以点燃不懈的研究热情，推动进一步研究的动力，始终都是一群19世纪颠覆调性惯例的革命者们。

当这些颠覆者曾竭力反对的规范丧失了全部意义，偏离也就毫无意义。无论这些规范在18世纪如何根深蒂固，其感知力又如何激发了贝多芬、舒伯特、瓦格纳和马勒等作曲家令人爱恨交加的戏剧构思，终究还是遭到20世纪先锋派们的严格禁令。不过，本章所要探讨的对象，并不是这些单纯反对调性霸权的20世纪作曲家，而是生活在调性时代中的作曲家创作。无疑，正是他们首次证明了这一新技术的成就。

就思想在公共领域（public sphere）之高效沟通、消解分歧、建构共识的能力而言，18世纪的自信程度可以说是史无前例，由此促成了大百科全书、语言辞典、艺术法典的编纂热潮，且迅速建立起来了广泛传播的编纂标准和惯例。[65]毋庸置疑，有些编纂的动力是自上而下的，这在受绝对主义政权所辖制的文化实践领域尤为明显；而认同自由主义的人们，则高度看重可理解性和话语的共享效应。

本章所要探讨的问题如下:在 18 世纪得以固化的特殊音乐惯例,何以如此深受启蒙主义音乐家和听众的喜爱?它们满足了怎样的欲求,肩负怎样的功能,践行着怎样的文化理想?对此,我将集中于探讨调性——作为一种巩固和确保其他全部音乐要素的惯例——如何模拟同时代流行的诸如理性、个人主义、进步,以及居于中心地位的主体性等各类思想。这些音乐手法远不局限于反映时代,而是以更积极的姿态,参与到了现代社会所依赖的思想习惯的定型之路。调性与其他定型于 18 世纪并持续影响至今的话语及表征模式之间,具有极大的相似性。

然而,18 世纪的音乐理论家大多并没有用这些术语来论述音乐,这个事实倒也并不令人意外。因为"情感结构"(structures of feeling)书面定义的问世,时间上相当晚近,甚至在最写实的艺术门类中亦是如此。[①] 18 世纪的理论家们虽致力于音乐修辞,目的却不是诠释意义,而是为制造特定意象和效果提供指导原则。[②] 伦纳德·拉特纳(Leonard Ratner)以及温迪·阿兰布鲁克(Wendy Allanbrook)也曾证明,18 世纪的音乐深深依赖于"话题"(Topics)——与舞蹈、体裁以及风格类型相关——的易解性,[③]而那些在符意层面极为重要的主题,却几乎无力维持结构连贯的音乐维度。而后者(即,符意层面的主题)才是本文所关心的问题。

---

① 参见 Raymond Williams 的《马克思主义与文学》(*Marxism and Literature*. Oxford University Press,1977:128—135)。关于理解我们自身情感结构其难点的探讨,参见本人的《说唱、极简主义和晚期 20 世纪文化的时间结构》(*Rap, Minimalism, and Structures of Time in Late Twentieth-Century Culture*. University of Nebraska Press,1999)。

② 对于这些文献的不凡解释,参见 Mark Evan Bonds,《无言的修辞:音乐形式与演说中的隐喻》(*Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Harvard University Press,1991)。根据 18 世纪理论文献,Bonds 亦探讨了本章所涉议题。另可参见 Joel Lester,《18 世纪的作曲理论》(*Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Harvard University Press,1992)。

③ Leonard Ratner,《古典音乐:表现、形式与风格》(*Classical Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer,1980);Wye Jamison Allanbrook,《莫扎特的节奏姿势》(*Rhythmic Gesture in Mozart*. University of Chicargo Press,1983)。

或许，已经到了放弃把音乐结构归入纯粹形式布局的观念的时刻。否则，过去三百年蕴藏在音乐中的文化图景，仍然不被世人所知。[66]倘若对审美实践如何有助于理解世界与表达方式的主观性闭口不谈，音乐技法便将从物质史中抽离出来了；倘若认同了音乐自主性所取得的暂时性政治优势，也就无异于宣告了音乐文化意义的微不足道。① 更何况，一旦拒绝理解主流欧洲音乐的社会性前提，我们便会发现无法参与到其他音乐类型——甚至于其他欧洲艺术音乐类型——中去，除非是采取一种截然不同、无公度的手段。

本章首先想要阐述隐喻(metaphor)的问题。有学者抱怨，隐喻阻碍了听众与纯音乐实践的交流。② 我却认为(这个观点对于其他文化研究分支也并不陌生)，正是统摄性的文化意象影响了音乐自身的成型。③ 换言之，它们并不是“外在于音乐”的限定因素，而是在最基础的层面上化为音乐结构的组成因素。我在本章中意图追索的这些特质，统摄了18世纪的文化生产和思想。在那个时代，这些品质

---

① 关于音乐自主性问题的探讨，参见 Janet Wolff 的《自主性艺术的意识形态》(The Ideology of Autonomous)一文，此文为《音乐与社会：作品政治、表演与接受》(*Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*. Cambridge University Press, 1987)的序言，Richard Leppert 和 Susan McClary 主编，第1—12页。另可参见 Lydia Gohre 的《音乐作品的想象博物馆》(1992)。关于艺术自主性之意识形态形成的社会情境的杰出解释，参见 Martha Woodmansee，《作者、艺术与市场：重读美学史》(*The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. Colum University Press, 1994)。

② 参见 Carolyn Abbate，《未唱出的声音：19世纪的歌剧与音乐叙事》(*Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton University Press, 1991, Xiv)。Abbate 尤其关心区分器乐叙事方式的运用类型，我的研究则同时关注普遍隐喻与具体叙事。

③ 关于把隐喻视为一种文化知识的行为方式的深入研究，可参见 Mark Johnson 的《我们赖以生存的隐喻》(*Metaphors We Live By*. University of Chicargo Press, 1980)；Mark Johnson 的《心智的身体：意义、想象和理性的肉身基础》(*The Body in the Mind: The Bodily Bâsis of Meaning, Imagination, and Reason*. University of Chicargo Press, 1987)；Paul Ricoeur 的《塑造现实的小说功能》(“The Function of Fiction in Shaping Reality”)，辑于《利科文丛：反思与想象》(*Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. ed. Mario J. Valdés, University of Toronto Press, 1991: 117—136)；Robert Walser，《音乐的肉身：认识论和音乐符号学》(“The Body in the Music: Epistemology and Musical Semiotics”, in *College Music Symposium 31*. 1991: 117—126)。

对于音乐的利害性,丝毫不逊于政治及文学。

与蓝调一样,要描述18世纪调性的基础条件并非难事。一部调性作品的背景——其惯例本身是16世纪调式终止线性发展的结果——是沿着连贯的序列向前推进的,即,从主音开始,中间转调,最后回到主音。这种前进轨迹类似于一种寻根叙事——即,重返过去,并预先确保了对原初身份的认同。相比于渲染歌词诗节以最大化降低音乐内部叙事性的蓝调,[67]调性的线性呈现过程——在各种情况下——却几乎自始至终都在追求着戏剧性事件的叙述方式。诚如人类学家所言,这种涉及时间的方向感,对于人类是必不可少的。只是世人以为,它只是在任何文化实践中都随处可见的某种原始形式(无论是蓝调或菲利普·格拉斯),①所以不足为道。

在任何调性作品中,一个等级秩序的续进,均涉及持续不断的和声活动,以及和声活动建立起来的内聚力和自发性。从第一章可知,这些与终止式句法关联甚密的和声运动,既暗示了即将到来的收束,亦激发出对于收束的期待或渴望。然而,作曲家无须——实际上,往往也是不能——直接遵照暗示完成收束。各类策略(申克尔的中景策略),②实际都是为了延迟预期的满足。虽然这些策略,一开始抑制了确定性,最终却仍然奋力实现理性目标的信仰。以自我鞭策延迟满足感,显然在即将成型的18世纪社会世界中必不可少,甚至化

---

① 关于现代欧洲与其他地方的时间概念的比较,其重要观点,可参见Judith Becker和Alton Becker的《一种音乐的图标:爪哇甘美兰音乐的力量与意义》("A Musical Icon: Power and Meaning in Javanese Gamelan Music"),辑于《音乐与文学的符号》(*The Sign in Music and Literature*, ed. Wendy Steiner, University of Texas Press, 1981: 203—215);John S. Mbiti的《时间观》("The Concept of Time"),辑于其《非洲的宗教与哲学》(*African Religions and Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1989: 15—28);以及Donald M. Lowe,《中产阶级的感知史》(*The History of Bourgeois Perception*. University of Chicargo Press, 1982);Johannes Fabian,《时间与他者》(*Time and the Other*. Columbia University Press, 1983)。关于格拉斯的详细论述,可参见本书第5章。

② Heinrich Schenker,《自由作曲》(*Free Composition*, trans. and ed. Ernst Oster, New York: Longman Press, 1979)。

为了一种根深蒂固的思维习惯；而正是调性，教会了聆听者们在这个世界的生存之道——如何在岁月中实现自我的发展，如何韬光养晦却又满腔自信地等待开花结果。

在高度自洽的调性作品系统内，各类事件似乎是自我生成的，并按照纯粹因果逻辑有条不紊地运作。无论表层或背景，均有着严格的目标指向。换言之，诸如力度、发展以及理性，均为一种对于欲望的唤起和满足机制。音乐作品中的每一个瞬间，都卷入到了一个以主音为中心的等级体系之中。即使是最遥远的离开也潜藏着回归中心的逻辑线索。甚至于，事件之间的关系越是遥远，就越是想要在最后的解决中确认主音的支配力量。就像罗伯特·摩根(Robert Morgan)和让-弗朗索瓦·利奥塔(Jean-Francois Lyotard)两位批评家所言，正是貌似自发性的表层事件与深层结构之间的空隙，[68]缔造出了深度错觉。[①] 因此，外观表象与一种坚定的内在主观精神之间的相互关系——也是同时代哲学家和文学家的聚焦点——在调性音乐中一览无遗。[②]

要再度强调的是，这并不意味着，"音乐运作的预期方式"超越了历史。尽管在西方文化的形而上学诠释中，音乐的确被赋予了太多超越性的理解。调性的历史性，显然在认同(演唱)印度拉格或自由爵士乐，以及钟爱16、17世纪音乐的人群心中，势必也存在不同的解释；除此之外，对调性惯例形式体系的断裂深以为憾的人群，理解也大不相同。而且调性惯例得以缔造，原本也是为了传达某种独特的

---

① Robert Morgan 的《音乐时间/音乐空间》("Musical Time/Musical Space", in *Critical Inquire7, 1980: 527—538*)；以及 Jean-Francois Lyotard 的《无言》("Several Silence")，辑于《漂浮的作品》(*Driftworks*. trans. Joseph Maier, ed. Roger McKean, New York: Semiotext (e)Press, 1984: 95—98)。

② 参见 Terry Eagleton 的 *The Ideology of the Aesthetic*[审美观念(Oxford: Basil Blackwell Press, 1990)]; Friedrich Kittler 的 *Discourse Networks 1800/1900*[话语网：1800—1900](Standford University Press, 1990), Michael Metteer 与 Chris Cullens 合译；以及 Charles Taylor 的 *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*[自我的根源：现代同一性的制造](Harvard University Press, 1989)。Taylor 引人入胜地证明了，我们并未抛弃后现代急于摆脱的过时惯例之中的这类自我。

音效，以及充当建构时间与主观性的完美工具。① 质言之，直到文化的重心开始转向痴迷于进步、理性、知性、目的论以及自治幻象，18世纪的音乐家们才把注意力放在了调性的基本程序议题上。

一旦聆听者习惯了调性的理论预设习，一切特定的表现形式，似乎也就成了自然之物——仿佛无需任何文化的中介，调性在自我发展中消解了背后的意识形态。很难想象，调性是一种对各类新兴启蒙运动理念——譬如，理性、目的进化论、社会秩序与内在情感的和谐共处、自我生成的可能性——更为完美的模拟。在很大程度上，世人对这些启蒙理念仍欣然接受，相信18世纪音乐仍在向世人直言诉说着这些理念。呜呼哀哉！我们的聆听如此将之当做一种不加中介的现实(unmediated reality)，忘记了这些模式制作的历史性！

事实上，18世纪调性作品对于单一的标准手法不同程度的遵循，也并不意味着音乐就千篇一律——甚或每部作品的调性维度始终意味或完成相同之事。与蓝调一样，有大量其他音乐因素掺杂其中；同时，各个作品也表现出了调性的细节性、曲折性，以及有时甚至颇具颠覆性的方面。[69]调性自始至终既是表现力装置的配件，又给定了形式的框架。即使调性所具有的惯例性，使之无需借助音乐自身之外的中介力量就能进行明确的智性交流，却依然充当着复合体的活性部件，在斡旋中不断调整。

下面，我将要探察18世纪音乐的四个时刻，这并不是以历史叙述之连贯性为目的，而是为了探讨调性如何同时作为形式与内容进行运作的具体方式。我的个案选择了亚历山德罗·斯卡拉蒂、维瓦尔第、J. S. 巴赫以及莫扎特的作品，有意避开音乐学界通行的将18

---

① 参见本人的《17世纪威尼斯歌剧：社会性别的含混与过度情欲》("Gender Ambiguities and Erotic Excess in Seventeenth-Century Venetian Opera")，辑于《实现的缺席的：表演、可视性与书写》(*Actualizing Absence: Performance, Visuality, Writing*. ed. Mark Franko and Annette Richards, Wesleyan University Press, 1999)；以及本人的《间接情绪：西方音乐史中的内在性透视》("Second-Hand Emotions: Toward a History of Western Interiority in Music")，辑于《当代声音艺术：音响文集》(卷三)(*Contemporary Sound Arts: Essays in Sound* 3 1996: 92—104)。

世纪上半叶归入巴洛克，而把最后的二三十年命名为古典的断代方式。当然，诸如此类的断代（包括本人的），为了能够让风格断代可自圆其说，不免刻意强调或消除了风格之间的异同点。我还发现，那种把18世纪高度秩序化的音乐看成与巴洛克一脉相承的断代观念，似乎尤其可疑。譬如，不妨回忆一下那些亨德尔为喜爱艾迪生和斯蒂尔（Addison and Steele）报纸乐评的人群所创作的作品。在本人的研讨课上，我倾向于把整个18世纪归入调性时期——本书则把调性理解为一种对前文所列举之各类启蒙运动核心理念的缔定。当然，本人的断代模式，也不过是通行的历史叙事模式之外的另一种可能性，因为它呈现的是一套主流文化信仰的集合，并且充实着18世纪形形色色的实践者们不同的目的。

与那些被一种神话学所边缘化——这套神话学妄想以原始的密西西比三角洲定位体裁的起源——却实际推动了蓝调发展的女性情形相似，在德国式的治史理念下，音乐家们过度低估了意大利人在调性标准化进程中的贡献。如果前文，我盛赞了贝茜·史密斯之于蓝调的丰功伟绩，那么安东尼奥·维瓦尔第之于调性的深远意义，在此将会获得更高的肯定（甚或者说，前所未有的肯定）。不过，无论是史密斯或者维瓦尔第，我都不会将其擢升为超然于文化实践约束之外的“作者”。[70]我始终认为，两位音乐家对于惯例的创造性转化所造成的风格史转变，均并未超出基本的限定范畴之外。因为惯例既非铁板一块，也非为一种宿命式的单纯延续。惯例的效果，及其作为文化资源的特殊潜能，必须由人类加以证实。即使史密斯和维瓦尔第的体裁绝非原创，其令人叹服的成就也造就了一代又一代的追随者。

我打算从一个阐明18世纪初的调性作品如何缔造自我意识具体构造的例子开始。该案例出自一部正歌剧（*opera seria*）。作为一种最具惯例化的体裁，正歌剧组织音乐的全部方式——从咏叹调模式到戏剧手法——均一丝不苟地遵循既有成规。自18世纪至今，正

歌剧的程式化手法屡屡遭人诟弊,[①]但它在整个18世纪的显赫声誉及统治地位,证明已成功触及到了时代的中心问题。它的某些文化功能,无疑是通过官方立法实施的,因为在一定程度上,正歌剧是意大利宫廷文人对凡尔赛新柏拉图主义艺术学派的回应,是一种意欲扫除威尼斯公众歌剧之剧情与音乐中的骄奢淫逸之风的尝试。然而,大众依然对这些程式性场景的快感上瘾,即便整场歌剧只是在咏叹调之间的循环反复,他们依然百听不厌、欲罢不能。

除此之外,正歌剧展示了这种新音乐能够在理性的形式之内再现人类全部情感范畴的体裁功能。它特有的咏叹调的重要作用就是让灵魂的内在活动可被听见,并以类似于早期绘画大师查尔斯·勒布朗(Charles Lebrun)的脸部体系图表的方式制定刻画激情的规则。[②] 通过证明即使是最极端的情感也可通过现代话语——内在自我不再压抑认知的秘密——加以捕捉和再现,咏叹调可用以庆祝理性的胜利。音乐家们在摹仿方面的自信,[71]在正歌剧连绵不绝的咏叹调中达至巅峰——每一首都遵循着相同的公式,却又赋予截然不同的内在意象。这种同一性(uniform)同时包含了两个方面:对于理性控制的验证以及对早期实践中游离因素的支配。

与法国艺术形式一样,正歌剧具有一种教化维度:它把举止、言谈与情感方面的高度自律视为理想品格。[③] 借助这种以高雅方式表

---

① 参见 Benedetto Marcello 和 Joseph Addison 在《音乐史文献汇编》(*Source Readings in Music History*. ed. Oliver Strunk, New York: Norton, 1950: 511—531)中所撰写的古典时代部分;Robert Freeman 的《没有戏剧的歌剧》("Opera without Drama", Ph. D. diss., Princeton University, 1967)年;Joseph Kerman,《作为戏剧的歌剧》(*Opera as Drama*. University of California Press, 1988)第三章。

② 参见 Norman Bryson,《易辨的身体:胸像》("The Legible Body: LeBrun"),辑于《文字与意象:旧秩序下的法国绘画》(*Word and Image: French Painting of the Ancien régime*. Cambridge University Press, 1981)第二章。

③ 参见 Norbert Elias,《宫廷社会》(*The Court Society*. trans. Edmund Jephcott, New York: Pantheon Press, 1983)。对于绝对主义政治如何影响音乐作品的具体细节的详尽论述,参见本人《不羁的激情与宫廷舞蹈:巴洛克音乐的身体技术》("Unruly Passions and Courtly Dances: Technologies of the Body in Baroque Music"),辑于《17世纪与18世纪法国的权利体现》(*Embodying Power in Seventeenth-and Eighteenth-Century France*. ed. Sara Melzer and Kathryn Norberg, University of California Press, 1998)。

现不羁情感的新体裁，不仅可以精心规范社会关系，甚至可以对主体性加以理性建构。进而，理性将它的主权推至内在自我的最深处。[1]

当然，正歌剧的作曲家不能异想天开，凭空编造出一套表达语言。他们所立足的是一条长达两百年的悠久传统，即，从若斯坎和16世纪牧歌一直延伸到早期歌剧作曲家们的表现符码的演化轨迹。或许容易使人误以为，这条表达策略的发展史存在一条圆滑的线性轨迹与逻辑前提。事实上，当与内在性相关联的表现潜能在16世纪浮出水面之际，一个不受规训役使的表现空间的存在，成了一个普遍难题。至20世纪末，有调查统计表明，文艺复兴盛期的音乐实践被各类蓄意为之的偏离策略——尤其是在譬如杰苏阿尔多某些极端风格化的作品中——逐渐瓦解了。然而，早期歌剧拾起了牧歌语境中的语汇碎片，并据此塑造了修辞考究的外观、深情的演说。随着17世纪末正歌剧的出现，其于实践上的正面意义，证明了饱受各类公共理性结构（虽然各自截然不同）压制百年之久的反叛性情感的社会性凯旋，社会编码（social encoding）不仅再度获得认可，还成了文化节庆的理由。

在当时，从事正歌剧的创作、表演以及相关音乐活动的意大利人，在阐明自身音乐实践理论化方面的贡献甚微。[72]他们把此项任务，托付给了启蒙时代的德国知识分子（譬如，约翰·马泰松）。后者不仅洞悉到，正歌剧成功地将激情理性化了，创造出了一套精雕细琢的词汇表呈现不同情感类型的音乐构造。[2] 当然，对于作者笔下此类音乐话语的透明性，以及启蒙运动把语言自身作为一种完美公共交流模式的高度自信，并非全然没有质疑之声。有一个事实的确无可辩驳，即，文化的提升感，在正歌剧的音乐表演以及大量“情感

---

① 关于在当时由政治所导致的对于行为的理性渗透，参见 Michel Foucault,《规训与惩罚：监狱的诞生》(*Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. *trans.* Alan Sheridan, New York: Vintage Books, 1979)。

② Johann Matteson,《完美的乐正》(*Der vollkommen Capellmeister*. Hamburg, 1739), Ernest C. Harriss 译(Ann Arbor: UMI, 1981)。

论”(*Affektenlehre*)著述中均有所昭示。音乐家们深信，针对普遍主观感受的表现，最终可以在社会编码体系之内缔造出一套完美的语汇体系，从而不仅可以向观众呈现剧中主要人物的外部动作，还可以呈现理性建构的内在意识。在一个单独的胜利瞬间，音乐家们在社会理性和舆论的庇护下同时引发了音乐续进与情感。

但是，这不仅显现了咏叹调的内容(在正歌剧中所目睹到的理性之光)，也显示出了它的形式逻辑。生活在正歌剧诞生之前的那一代意大利作曲家，往往从对终止式的违背中寻找乐趣。在一首 ABB'非对称框架曲式的咏叹调中，类如亚历山德罗·斯特拉德拉这样的作曲家，往往会在 B 段第二次呈现时频频注入出人意料的能量、任意的可能性，冗余的情绪最终彻底冲破了预期的结构边界(它原本是音乐理性的保障)。[①] 相形之下，一个返始咏叹调对 A 段的回归，实际上就是 ABA 曲式框架的末段：任何中断都强化了解决——富有调性对比的 B 段支撑了两边 A 段的陈述；同时，对于 A 段内部的不一致性，或可通过第一个 A 段的确定收束，也或可通过 B 段之后的原样反复加以调和(第二个 A 段甚至无需写出完整的乐谱，而只需要用术语“*da capo*”或者“从头反复”加以标示。)

然而，歌者们在 A 段的复现中，一贯通过添加抒情的装饰音以冲淡 ABA 曲式的刻板性——这是一种将额外的表现形式重新安置在另一个音域的做法。[73]实际上，句法层面的理性始终保持着稳定，歌唱大师们的激情炫技(其夸张度，足以让恪守法国古典主义的信徒们惊慌失色)最后仍皈依于深层理性。如此一来，文学革新家们尽管引入了新柏拉图主义的某些方面，正歌剧的运作却依然呈现为融合的状态，即，始终斡旋于礼节拘束与意大利式的亢奋之间，并在

---

① 参见第一章。诸如此类的音乐运作方式在 18 世纪时有发生(但并不常见)，可参见我在《渎神之语：在巴赫年谈论政治》(“The Blasphemy of Talking: Politics during Bach Year”)一文中关于巴赫《第五勃兰登堡协奏曲》的论述，辑于《音乐与社会：作品政治、表演与接受》(*The Politics of Composition, Performance, and Reception*. Richard Lepper and Susan MacClary, Cambridge University Press, 1987: 21—41)。

咏叹调的演出现场出现最具戏剧性的对峙。

而维持正歌剧理性秩序最重要的音乐技术之一，正是上述调性的重新整合版。它既不乏生动刻画各类情感所必不可少的灵活性，又形成了一种等级秩序关系——可将全部音乐瞬间统摄在一个单一目标导向的网络之中。与“普世性”相形甚远的是，为了延长统一性的轨迹，该调性手法借鉴了17世纪末的一套标准转调程式，并采用了当时一种以追踪主体性为中心的叙事方式的其他体裁类型（比如小说）。就一首咏叹调的持续而言（或者一部同时代的奏鸣曲乐章，即，科莱里的作品），所有行为的运作貌似受控于一种支配性脉冲。由于该过程往往在无声无息间展开（当注意力从过程本身转移开来，内容维度反而更受重视），由此在最大程度上影响了聆听者构造其世界的方式。“情感论”的感情符码与“纯音乐”的调性秩序都是18世纪的表现惯例，二者均在确认理性提升的最后又涵纳（也建构）了人类的情感，并在聆听者的心中刻上了18世纪特有的理性习惯。

在亚历山德罗·斯卡拉蒂的歌剧《格里塞尔达》(*La Griselda*，1721)中，戏剧的转折点是一首女主角的返始咏叹调。根据歌剧脚本作者泽诺（Apostolo Zeno）的剧情构思，为民意所迫，格里塞尔达——昔日的牧羊女，当今的王后——被她的丈夫，也就是国王，[74]从王宫驱逐出去。国王深信格里塞尔达本性高贵坚贞，悄悄设计连环考验，却不告诉妻子遭受无情折磨的前因后果。尽管民众愚昧残暴，但在国王迫使其委身剧中的恶棍奥托尼（Ottone）之前，格里塞尔达却始终毫无怨念。直到忠于婚姻与顺从夫命之间陷入激烈冲突，格里塞尔达才起身反抗，即便国王以幼子性命相胁，仍誓死不从。就在这紧要关头，国王下令终止了考验。最后在臣民的祝福中，他恢复了格里塞尔达的王后身份。

本文所要探讨的，便是格里塞尔达在命悬一线之际唱出的咏叹调。当时，恶棍奥托尼挟格里塞尔达的幼子，发出了最后通牒：如若不从了他，便立刻手刃其子，而且他语气凶横，称一切均为国王之命。面对如此绝境，她叫天不应、叫地不灵，满腹冤屈唯化为不可抑止的

哭号："我的儿啊！暴君！上帝啊，请告诉我，这该如何是好！"(Figlio! Tiranno! O Dio! Dite che far poss'io?)她的辞令如此泣不成声、支离破碎，更近于宣叙调而非严格的咏叹调，淋漓尽致地呈现出角色内心的惊惶悲愤。倘若咏叹调的外观，勾勒出了角色悲痛欲绝的内心意象；那么形式上的层层展开，则表明角色通过内在的完整性逐渐战胜严峻考验。调性在念白含混不清之处及时伸出援手，仿佛向听众昭告，即使身陷绝境，格里塞尔达依然保持着理性的统摄力与自控力。她的自我意识并未崩溃，理智和决断力犹存，奥托尼的迫害反倒使意志更为坚定。她大义凛然，无畏奥托尼的恫吓，在接二连三的交锋之后，最终凯旋胜出。

为了表现以上台本内容，斯卡拉蒂必须处理两个表现维度：合乎场合的特定情绪以及情绪的理性界定。在人声进入之前，我们听到了器乐伴奏为了保持剑拔弩张的气氛，摒弃了正统的利都奈罗。可是，它出现在了主调(E_b大调)，并设定了咏叹调的总体情绪范畴。[75]小提琴声部出现了一个焦灼不安的意象，并不时被涡流般的急速琶音(*passaggi*)打断，此时此刻，音乐听来仿佛是一道复仇的闪电。与此同时，大量乐音的接连反复，既造就了一种百折不挠的韧劲，又急遽推动了节奏的狂飙。人们在伴奏中可以听到格里塞尔达的内心活动，尤其是有条不紊潜藏于她疯狂哭泣声下的低声部，仿佛稳稳地指引她向自己的(调性和戏剧性上)目标前进。

这样的伴奏背景，显得格里塞尔达的旋律磕磕巴巴：她的第一个唱词"figlio"出现在乐段的弱拍上，仿佛是一种下意识的脱口而出；当"tiranno"落在强拍后，音乐开始沿着一条不断上升的轨迹进行到中音G，"O Dio"又心灰意冷地降至低八度的G。当紧随其后的模进序列开始停滞之前，又一次从主音进行到了第二度音程。就在此刻，格里塞尔达破釜沉舟，下定了决心：她步履坚定，朝第6小节的属音、第8小节的下属音走去，仅仅只是在第10小节的"Che far poss'io?"处心有彷徨。然而，这徘徊之感转瞬即逝，很快她便重拾心绪，笃定地立身于貌似遥不可及的高音G上，尔后信步奔往降B，最后一举抵

达主音终止式。须注意的是，歌词在此并没有明示结果——格里塞尔达仅仅只是反复吟唱了“tiranno”两遍。显然是斯卡拉蒂的音乐刻画了绝境中的格里塞尔达不断增强的反抗心，她在克服重重考验的同时，又坚守了内在的意志（参见谱例 3.1）。




s'io Fi - glio Ti ran - no ti ran no, ti ran no
solo
p
che far pos - s'i - o tiran no ti ran
tutti con combale
no



谱例 3.1：斯卡拉蒂，《格里塞尔达》，“我的儿！暴君”（“Figlio！ Tiranno！”）

为了更深入地洞悉格里塞尔达的内心，咏叹调的中段沿着相似的轨迹运行。当母爱如潮涌动，格里塞尔达再度在各类隐伏调性中摇摆不定——或完全沉沦于 C 小调的绵绵哀愁，或沉湎在 A^b 大调

(第 17 小节)的甜蜜幻象求得片刻慰藉。然而,到了最后一刻,她还是快刀斩乱麻,下定决心。音乐最终在第 20 小节以 D 音开始的旋律中获得了皈依,平稳结束于 C 小调上;然而,一个坚定的五度音程,突然旋即闯入,迫使音乐不得不结束在 G 小调,尔后,音乐迅速回到了悲愤无比的开始乐段。① [79]当音乐终于进行到她对开头乐段的重复之际,格里塞尔达迎来了胜利的凯旋——这是正歌剧惯例所保留的最光辉灿烂的时刻。在克服了恐惧、重拾对调性连贯性的信心之后,格里塞尔达如愿以偿,戏剧性的一幕出现了:奥托尼放下了手中的屠刀。

现代听众经常抱怨,正歌剧缺乏跌宕起伏的变化,个性的同一性(identity)也不够持久。而格里塞尔达在这部歌剧中,虽多次出现情志失控的哭号,甚至偶尔还转移对她其他德行的塑造,忠贞不渝的秉性却始终是她在全剧中最为核心的品质。她在剧中对各种情感的呈现与释放也仿佛从未肆无忌惮,以便契合正歌剧所建构的宫廷环境所对应的静态、等级性的身份概念。不过,若没有这种模拟内在情感的技术,主题的戏剧模式——即,主题在持续发展的同时仅保持极弱的同一性——就不可能随后在 18 世纪出现。

调性惯例的优越性,在这首简短的咏叹调中已经一览无遗。正是调性,赋予了斯卡拉蒂的剧中人物表达一系列激情(愤慨、疑惑、彷徨、悲伤、幻念、决绝)的自如性,以及一种理性无所不能的使命感。对于格里塞尔达在一个调性轨道中化解矛盾情绪的能力,令人不得叹服它所呈现出来的一种中心主体性,即,内在灵魂矢志不渝的信念。而这也正是今人最喜闻乐道的神话之一,后现代主义者亦难超乎其外。

---

① 这个轴心点以共同音的方式——即,G 小调的主音与 E_b 大调的中音——发生作用。尽管在 18 世纪后期,第 I 和第 III 级音的并置手法已不再流行,却它们却常在正歌剧中予以使用。这个共同音以最常见的方式建立起主要调性的第 III 级音,被申克尔解释为大调背景中变化的下行的起点,是爱奥尼亚调式结构中重要性仅次于前者(主音)的调性。一旦人们接受了这种调性策略的历史观,就必然有大量的作品有待进一步发掘。

调性虽初多用于歌剧，但那引人入胜、贯穿于作品整体的内聚性，亦颇受器乐作曲家器重。譬如，科雷利的奏鸣曲乐章，就运用了与上文斯卡拉蒂相似的策略：同时呈现情感的细微层次与理性秩序。当科雷利在奏鸣曲中[80]开始用更大规模的合奏极力渲染戏剧瞬间的笔法（一种可能在他表演斯特拉德拉 1675 年的清唱剧《圣乔瓦尼·巴蒂斯塔》[*San Giovanni Battista*]时偶然学到的技术）写作大协奏曲之前，就已经在不断汲取正歌剧的模式了。

科雷利、托雷利以及其他作曲家们，固然探索了协奏曲阶梯结构的动力潜能，但未来使巴洛克协奏曲成为一种结构模式术语的人，乃是维瓦尔第。他的功劳在于把调性过程提升为一套主体性的表征工具，同时在制定自我/群体的引人入胜的戏剧互动模式的过程中，又不断完善了这套工具。换言之，调性逻辑的设计，乃是为了调解中心自我看待社会世界的独特视角——即，个体炫技与社会共识的彼此沟通。

维瓦尔第的协奏曲格式遵循着一条线性轨迹——某种准叙事过程（a quasi-narrative procedure），即，让动力性段落竭力争取在下一个调性中与全奏部分相交替。根据协奏曲的体裁预设，动力性与整合性两种功能彼此不可或缺。二者在利都奈罗中已有暗示：一个建立了调性、动机、情感的版图，甚至还囊括了调性中的欲望性与稳定性之间的深层张力（或许正是这种张力，才造就了一部作品）的乐章缩影。随着协奏曲的展开，分工出现了：独奏者对于运动与发展责任最大——他们决定了转调的效果、音乐个性的鲜明度；器乐组开始对独奏者的接续多次的亮相予以认同和庆祝。

由于缺乏人声歌词，协奏曲仿佛是用自己的材料建立了自身。通过效法歌剧的策略——一套表征情感的可靠语汇，以及一种调性所赋予的强烈期待感（类似于前景、中景及背景各层面的衔接）——维瓦尔第可以轻松营造出这种印象。统治咏叹调的理性，凭借调性轨道涵纳了乐队和独奏者之间的一系列交替。所有的乐章，始终都必须在渐进性运动和集体性稳定之间保持平衡。[81]倘若说，独奏

者的特立独行需要作为安全网的乐队确保统一，那么乐队也不得不仰仗独奏者的鲜活动力避免音乐的凝滞单一。必要时，乐队也有戏剧性的转折，以摆脱对于独奏者的依赖；而独奏者有时也显示出稳定性：在这种进程之外——但也易于遵循——的实际演奏保持了微妙的宽松度，服从于作曲家突发的想象。

调性支撑了协奏曲的大多数维度：合奏的稳定性、结构的情节轮廓，以及模拟戏剧的悬念、动作与结局的各类手段。此框架缔造了一个能公平对待协作与个性的独特社会世界：允许二者共存，允许两者为了进步、理性、共识、自由表现以及长远目标而精诚合作的乐曲布局。尽管转调遵照了一种新的惯例模式，但乐章展开的灵活性（它在每一处的停留时间愈长，越仿佛成为一种意志、理性与意图的产物），却无形中令人在感知中把每一乐章都当成独立的部分。协奏曲肇兴于威尼斯而非深受绝对君主政权辖制的法国，看来并非偶然。协奏曲一旦形成，便流布四方，在音乐与意识形态领域扩散影响力：其意义之深远，甚至渗入到了 20 世纪 80 年代的重金属领域①。

这种非文字性的音乐手法，貌似造成音乐自身运作方式独立于全部文化事务之外，且此种自律性在日后成了器乐音乐的硬性体裁前提。但实际上，它远未能摆脱意识形态的影响，维瓦尔第的协奏曲便鲜明体现出了 18 世纪思想体系最信奉的法则之一，即，个体意志和社会舆论可以彼此包容。事实上，这个全新的进步社会，需要富有想象力的行为以及具有冒险精神的行动者；而与此同时，这些冒险者反过来又依赖于环境的支持和认可。在很大程度上，调性的因果特质，将那些潜在的敌对力量整合到了统一的单轨之中，如此听众必然体验到独奏的勃勃生机与共识的周期性达成。[82]在现实世界的实

---

① 关于维瓦尔第的模式如何被重金属音乐家们所借用的问题，可参见 Robert Walser，《与魔鬼赛跑：重金属音乐的力量、社会性别与疯狂》(*Running with TheDevil：Power，Gender，and Madness in Heavy Metal Music*. Wesleyan University Press，1993)第三章相关论述。

践中，纵然对此很难加以证实(如果有可能)，这仍然是我们最受珍视的社会互动模式之一。

在维瓦尔第的协奏曲中，集体与个人之间的张力得到了广泛运用；利都奈罗往往对应于稳定性，独奏对应于炫技性以及17世纪调性想要发展的欲望特质。这种二元性同时具有好几种功能。在形式上，它为极度扩展奠定了基础：倘若17世纪的音乐程序要求休止之后立即转入下一个调性区域，利都奈罗则允许在转调前延长在同一个调性内的停顿时间。换言之，如果斯特拉德拉《苏珊娜》中的独奏风格越是要表现角色的内心挣扎，就越是能在乐队的全奏中召唤出一座稳定的岛屿。实际上，我们今天会把这种稳定性，而不是把先在于历史性的无餍欲望意象，视为调性的本质。动机的同一性(motivic identity)变成了一种日益重要的手法，一种专用于整合当时越来越长的音乐作品的手法。

然而，这些形式革新还挖掘了——也被运用于——出现于古典主义18世纪的二元对立模式(比如，集体/个人，或者稳定/发展)。如果17世纪的结构框架貌似依循着欲望自身轨迹，那么音乐动机在18世纪的价值在于把行动戴上了伪造的人格面具。在某种意义上，17世纪意大利艺术(*seicento*)为了戏剧性的自我表现而提出的表面不经中介的风格主义(Mannerist)的内在性，已成为启蒙运动典型的基本社会张力。这种日益在调性的处理中显现出来的结构转型，借助于富有文化内蕴的二元对立，极大地增加了作品终局的难度，而这种类似于保罗·利科(Paul Ricoeur)所说的情节化叙事模式，构成了一种重要的结构与聆听维度①。

[83]我的例证选自协奏曲集《和谐的灵感》(*L' estro Armonico*, Op. 3)(1715)其中A小调一首(no. 8)。在遭受公共电台不厌其烦的反复播放后(尤其是经历了1970年代无线电中泛滥的"缝纫机式"

---

① 参见Paul Ricoeur,《时间与叙事》(第一卷)(*Time and Narrative 1*. trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer, University of Chicago Press, 1984)。

诠释风格后),这套曲集在审美上有些令人疲劳,它似乎太无新意,太过于惯例化了。事实上,《和谐的灵感》乃是维瓦尔第高度个人化的风格杰作,值得认真审视音乐中所蕴含的丰富文化效应。从作为一位热衷于效仿惯例的作曲家的角度而言,维瓦尔第可谓后继有人。毕竟这部作品对巴赫就影响甚深。巴赫曾为所需,改编过维瓦尔第的作品(包括这一首)。但一如下文将要证明的,维瓦尔第的个人手法实际已被巴赫的自我意识高度内化和发展,并在此后的创作中与其他多种影响因素相融合。当然,根据17世纪末的观点,当时还不存在所谓鲜明的、固定的维瓦尔第模式。那么,究竟是怎样的文化建构,使之摇身跃为18世纪上半叶以及之后的文化主流呢?

首先,维瓦尔第在作品开头设计了一条格外鲜明的调性续进背景:以一个线形终止模式作为长达93小节的扩展段落的内聚性保障。他的每一个步骤都紧扣动人心弦的戏剧事件。与众多17世纪调式作品以及更早的展开部相似,五度音型几乎覆盖了乐章的半壁江山,主调(A小调)、关系大调(C大调,第32—43小节)以及简短的属小调(E小调,第44—47小节)以各类方式对扩张加以维持。在第48小节旋律线性下降至第IV级音上,之后回到主调。在第62小节上的主调回归,意味着续进的结束。

$\hat{5}$	$\hat{5}$	$\hat{5}$	$\hat{4}$	$\hat{3}\rightarrow\rightarrow\hat{1}$
A minor	C major	E minor	D minor	A minor
1—32	32—43	44—47	48—62	62—93

[84]从上面我给出的分析图表可知,维瓦尔第的乐章布局满足了调性背景——一种能够保证其中所有事件合理出现的背景——对于内聚力的基本需要。但是,这张分析图表似乎无法解释音乐何以值得关注。更何况,对于见惯了更剧烈扩张度——譬如贝多芬的某些结构逻辑绵延长达20分钟的乐章——的今人而言,维瓦尔第的手法甚至有嫌简陋。可对于17世纪的音乐家们而言,维瓦尔第打算在一个调性内持续32小节的企图,无异于天方夜谭:他如何能够避免

音乐落入单调，又如何在一个如此长大的篇幅中制定背景的下行修辞呢？比起探讨维瓦尔第的调性扩张以及相关形式架构问题，这个视角似乎更具启发性。

利都奈罗自身内部的素材异常丰富，每一类素材都有着与句法功能紧密相连的修辞意图（谱例 3.2）。它从一个节奏简明的交替中所建立起调性的强势姿态（gesture）开始，随后有如魔法般的连绵音阶与飞驰节奏——在当时的语汇中，仿佛表述的是激情四射（即便是理性控制）的狂怒。① 尽管大三和弦在主-属之间稳定轮替，旋律与和声之间的互动却形成了一股向前运动的动力倾向，仿佛在寻找目的地的过程中，在低音区遭到了原位和弦的强劲拉力。B 段（第 4—5 小节）暂时休止，稍事休息；当它在属-主音程之间徘徊的时刻，高声部的弦乐组翻来覆去重复同一个辅助动机：该动机不具有和声功能（这源于它的通用性），而主要用以刻画有如一匹等待赛令枪响的战马的躁动感。

随着高声部弦乐对辅助动机的征服，以及通过五度循环将其绞入属音方向的运行轨道，音乐终于打破了僵局。首段中受压抑的失望情绪，在严格的理性、可预测的续进方式中，找到了释放的渠道。这个续进极具创意，[85]并没有照搬常见的头尾往复循环（最后回到开始主音）模式的螺旋式上升。续进描绘了一幅无餍的欲望幻景（利都奈罗的早期结构已缔造了这种欲望），直截了当的回归运动却强化了主音的导向。虽然终止并不会即刻明示，而是暂时被下令拒绝终止式——甚至到了不规则的扭曲节奏的地步——的旋律化琶音延迟，但第 9 小节的踏板属音宣告了终止式的逼近；直至第 13 小节，终止式才以突兀的异样方式现身，拿波里变音（即，小提琴哀诉音调上的降 II 级音程）以及半音化低音进行——这种非惯例化的和声实际

① 所谓狂怒唱腔，在当时的歌剧与清唱剧中经常出现，它既利于炫技，又证明了理性与愤怒能够达成和解。对于现代听众而言，最熟悉的例子或许是亨德尔《弥赛亚》中的《外邦何以争闹》（“Why Do the Nations”）；另外，本章前文所提到的格里塞尔达的咏叹调，也包含了大量表现愤怒的常规元素。

上是悲伤的惯例表现——预示了进入终止环节的蛛丝马迹。

对各类“纯粹的”属-主终止模式之紧迫感的驾驭，乃是维瓦尔第利都奈罗中的绝妙之笔。他赋予其醒目的动机轮廓，最终使之在其原本简单的终止原则上凸显出各自的独立身份，最后又打破终止进行的惯例，转入对全新未来的期待。为了避免聆听者感到沉闷（因为整个利都奈罗几乎都在一个调性之内持续），维瓦尔第竭力营造瞬息万变、五色斑斓的多元印象，通过调性的运作获得多样性而不损害音乐的连贯性。聆听者面对如此令人目眩的音乐续进，大可物我两忘而不必担心迷失方向。

作为一种策略，维瓦尔第的利都奈罗自始至终（第 9—16 小节）散发着激动人心的感染力。在经过真正的属预备音之后，他大大扩展了属功能原有的持续时长；与此同时，小提琴声部以一种不对称的节奏型作翻滚扭曲状，仿佛想要竭力挣开桎梏。紧接着，在第 14 小节处——也就是刚到了最后的终止处，句法的完结感酝酿到了最强烈的时刻——维瓦尔第却重新置入了拿波里变音的焦虑情绪，然后才又回到最初设定的终止路线。假若我们在听觉上对这一系列事件[86]的感受仿佛自然而然，一半可归于恒定和声所赋予的稳定感，一半因为维瓦尔第的个人手法如今已被视为不折不扣的标准惯例。





谱例 3.2：维瓦尔第，协奏曲 Op. 3，No. 8：开场的利都奈罗

然而,维瓦尔第的胜利归功于节奏技术,而非和声。此处恒速演奏的持续十六分音符在 20 世纪 70 年代曾引发出一种发条模式(clockwork)的表演风尚(某些人视其为聆听的保护伞),对此我无意评价,而仅关注维瓦尔第在处理紧张/松弛的轮替上的智慧,以及他音乐中的神秘感与平衡性。假如第 13 小节的终止式与第 9—12 小节属持续音不断积聚的压抑感相适应,那么利都奈罗的收束段则带来了听觉上的尘埃落定。然而,耳朵还想要在第 13 小节终止式后听到更多的东西——即使在它引入的那个凄切的拿波里和弦变音,处于自身以及一个足以吸收之前长达 16 小节的扩充性终止式之间。这一辅助部分的音乐效果,不仅仅是被允许的,也是维瓦尔第现象学时间的精妙控制技术下的*必然结果*。此般节奏策略,势必让听众们以为实际的可预测性根本不存在,和声律动造成的因果幻象伴随左右,这解释了理性时代下调性思维占据主导的原因。

在整部乐章中,维瓦尔第强调了动机的同一性。他在动机上的冗余运用,得以在整个乐章各部分任意插入利都奈罗的过程中,依然让动机与乐队维持着一种强大的形式关联。从维瓦尔第的作品开始,动机的反复对于乐章自律性——包括乐章与相邻乐章的差异性以及自身内在的完整性——方面的确保度,远远大于 17 世纪小型作品对于背景句法的需求度。换句话说,随着线性续进的轮廓在展开中不断的扭曲变形,动机的联结就成了一部作品展开的同一性标签;这种往往与贝多芬联系在一起的动机主义实际早已在这个时刻付诸实践。[89]但由于利都奈罗具备了容纳不同功能(譬如在开始、盘旋、移动以及收尾等方面的多样品质)的乐段的能力,如此也就广泛用于一切音乐或戏剧的场合。

尽管利都奈罗兼具稳定性与动态性,却仍无力完成任何转调:它的五度循环仅仅只是暗示了运动潜能,以及刺激聆听者的运动欲望。而在主音之外,维瓦尔第推迟了进入独奏的运动。但独奏声部一旦进入,便开始探索主音:它先是在主音-下属音之间摇摆不定,后又在低声部蹒跚下行,历经混乱之后才确认了主音。不入虎穴,焉得虎子,随

着拿波里乐段(Neapolitan segment)在乐队全奏上的爆发，抢在甚至已经开始的独奏段之前宣告了最后的收束。然而全奏部以音响上的极大差异，阻止了这宣告的先决性。独奏声部在第25小节再度进入，之前的种种探寻随着第30小节第一小提琴的出场结束，气贯如虹的炫技段将之前压抑情绪一扫而尽。第32小节(此时，之前所有的音型都被迫下降到低声部的E)，较小的乐器组移向了G，即，C大调的属音。如果没有G#的出现，作品回到A小调的引力将烟消云散。

一旦进入C大调的辖域，一连环的确认接踵而至，每一次的确认实际都加强了新调性的稳定度。独奏小提琴对终止的处理方式相当讽刺：在勾起听众对C大调的期待同时，又把C大调的真正到来延迟至第37小节。乐队全奏在终止处的进入，强化了在C大调持续段上的独奏声部，随后乐队进入到利都奈罗的五度循环，参与到了独奏的行动之中。

同之前一样，第42小节开始的五度循环围着最初的起点绕圈圈。但刚回到C大调，音乐就困住了。所有的乐器，从利都奈罗的第一小节开始复奏着雷鸣般的音阶，搅得动力层次丧失了明显的方向。随着节奏的破坏性、不祥感在动荡中的逐渐积聚，突然间(更多的是强调无预兆性，而不是同时性)，[90]音乐的语境转入对E小调的预备——即，维持第V级音不变的三个调性中最后一个调。原以为此举，只是为了在C大调转向E小调的过程中，勾勒出一道柔浅、忧郁的阴影，维瓦尔第却将之处理成了一场惨绝人寰的灾难：C大调音阶瀑布般倾斜而下的惊人重力，不亚于一场足以撼动圣安德烈斯断层(San Andreas Fault)的大地震。最后，乐队与独奏联手制造的这场灾难，结束在了第47小节E小调的无尽悲伤之中。

但是，E小调出现时的戏剧强度，远远不敌紧随其后的终止处理。在调式音乐(modal music)中，第V到第IV级的下行，往往会造成一种唐突，甚或是创伤感。然而，从E小调粗暴的终止式到下一小节与之平行的D小调(参见谱例3.3)，维瓦尔第显然在惊心动魄的反转过程之间，巧妙运用了V—IV的独特音乐效果。确切而言，他用了一个

至为细节化的、微妙的对位（一个 D 小调的 $V^{5/6}$ 和弦，长度仅为八分音符），猛地给整个音乐结构泼了一瓢冷水，借此缓减了坠落时的震动力。当耳朵刚刚习惯了 E 小调，维瓦尔第却又闪入 D 小调。从某种意义上说，这一转向相当任性妄为——完全违背了常规和声级进手法，好像是在一个先验逻辑的引领下离开了中心主调，朝其他方向走去。实际上，此处音乐听上去像是打破了调性的契约法则：因为倘若维瓦尔第能在一个乐节之内把我们从 E 推到 D，为何不在其他地方也运用同一手法呢？然而，维瓦尔第实际上是把背景上的续进突然推到了人们已经习惯了静止恒定的前景维度。我们或许忘记了调式下行的急迫需求，在这里，它被作为一个结构交叉点得以充分揭示，就像在一个世纪之前的《古帕萨梅佐舞曲》（*Passamezzo Antico*）中那样——其中的即兴模式同样具有 V—IV 级下行的质朴与直率①。



① 对于当代听众而言，最为人所熟知的使用"古帕萨梅佐舞曲"技法的作品就是《绿袖子》。在这首作品中，开始的主音直接转到了降第七级音。同样的结构框架在合唱（"Greensleeves was all my joy... "）处却呈现出了不同的和声进行，它开始于第 III 级音，随后又相当精雕细琢地进行到降 VII 级音。参见本人《蒙特威尔第作品中从调式向调性结构的转换》（*The Transition from Modal to Tonal Organization in the Works of Monteverdi*. Ph. D. diss. Harvord University，1976）。



谱例 3.3：维瓦尔第，协奏曲 Op. 3，No. 8，第 44—48 小节

鉴于突兀粗鲁的气象主导了这部作品，D 小调持续了相当长的时间。随着孤立无援的小提琴声部踌躇进入到新调性后，维瓦尔第以一个骤然的静默，来迎接 D 小调的降临。至第 51 小节的终止处，乐队全奏（tutti）进入，最后在利都奈罗上以摧枯拉朽之势达至巅峰，仿佛暗示了 D 小调与起始调性（A 小调）的对立局面正式形成。随着新调性上的独奏声部对辅助音型的加花装饰，D 小调的地位节节攀升；与此同时，缓慢的和声节奏则凸显出了利都奈罗深深的焦灼感。直到第 62 小节处——正好是 D 小调即将以一个终止式巩固自身的统治地位的地方——维瓦尔第却突然引入了一个 A 小调上的属预备音，贯穿于其后整个乐章。在这个终止式中，维瓦尔第呈现给人们的——或许如我们所期待的——全是利都奈罗中的材料：结果听上去却似乎为一个错误的调性，仿佛是来自另一种纯粹意志的指令。

然而，不容置否的是，这里的调性实际*千真万确*：回到主音乃是

调性作品的目标。维瓦尔第却竭尽所能，让原本最符合预期的终点听上去如入异乡。连绵不断的音乐续进让我们渐渐意识到了返回主音的现实：独奏声部一开始跌跌撞撞、缓慢进入，随后对利都奈罗的开始部分加以扩展，逐级增强的动力无时无刻不在预示着下一轮的转调。多亏了五度循环，才把音乐拉回到了最初的起点，并进入到了拿波里乐段的收束性材料。有意思的是，到了不得不终止的最后关头，独奏小提琴声部还奏出一个慢速 D 小调装饰音型横加阻挠。一直到了第 90 小节的终止式处，利都奈罗才予以回应，果断结束了整个乐章。

维瓦尔第的同时代人，往往把他的音乐视为灾难(甚至包括那些大肆剽窃其作品的人)。究其缘由，或许在于他的作品融入了自己特立独行的性格、卓尔不群的品味，音乐手法的戏剧动力往往涨破了所承载的形式架构。这也就不难理解，其他人何以偏好规模更大的对称性来维持利都奈罗与独奏部的平衡感，故而用宫廷文化的建筑学等级秩序遏制 17 世纪音乐所追求的蓬勃活力。[93]只是，维瓦尔第的音乐品味并非宫廷式的"阳春白雪"(*bon goût*)。他总是与赞助人意见不合，不甘心忍受雇主的摆布。为他赢得赫赫声威的，一是旅游业——远道而来的威尼斯观光客们听到了他令人目眩的演奏；二是《和谐的灵感》(l'E*estro Armonico*，Op. 3)因商业印刷工业得以广泛传播，维瓦尔第的大名由此传到威尼斯之外。唉！无奈当代相关维瓦尔第的历史描述，更像出自同时代心怀嫉妒的同行之口，而非依据作曲家作品中的高度个人风格。这些遗世独立的不凡个性，不仅给他带来了国际性的持续成功，也向跃跃欲试的模仿者们构成了严峻的挑战①。

以上，是本人借鉴叙事学语汇对于维瓦尔第创作策略的探讨。显然，在维瓦尔第的音乐中，戏剧性的轮替、中断、意外处处可见，甚至有时造成对转调背景的逆转。假如这些戏剧性的瞬间得以演奏，

---

① 关于维瓦尔第的接受研究，参见 Michael Talbot 为《新格罗夫音乐与音乐家辞典》(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. ed. Stanley Sadie，London：MIT Press，1980)的"维瓦尔第"词条，第 20 卷。

听众们或许在整个乐章中冥思苦想同一个问题："下一刻将会怎样呢?!"——他采用同时代的标准手法，却使观众在心中目睹了一场犹如动作片中惊险连环的云霄飞车画面。此外，某些看似无关痛痒的细节（譬如，那不勒斯和弦）最后承载了情节标记的功能；维瓦尔第令人称道之处，亦在于他能利用这些细节发展整个乐章的叙事。最后，即便全奏与冒进的独奏，一开始就是两股彼此对立的力量，最终还是在维瓦尔第手中达成了和解：这不仅证明了二者可以彼此兼容，也证明了它们在调性运行轨道的收束上实际是协作关系。

在这种调性轨迹之内，维瓦尔第设计了全奏与独奏的互动，使之在一连串的祈求之后，让彼此最后均如愿以偿。诚如利科所言，这是叙事的文化意图。哪怕命运与情感的剧变触目惊心，标准的调性模式却似乎让二者均成为偶然。反过来说，尽管这部作品的写作乃是标准的调性模式，[94]维瓦尔第却让音乐的进行既新鲜生动，又意味悠长；他的构思布局使上述所有惯例手法获得了深远的意义。

综上可见，维瓦尔第的手法被包括 J. S. 巴赫在内的后世作曲家们沿用，这绝非偶然。在改编了维瓦尔第的《和谐的灵感》以及其他的协奏曲之后，巴赫开始将之奉为楷模，并参照他的音乐逻辑修正了自己以往的创作观念——甚至包括路德圣咏以及赋格。不过，在巴赫精简的符号中，调性还未上升至形而上学的地位。巴赫显然深刻领悟到了调性的世俗性起源及其建构方式，即，必须竭力在创作中使调性的运转显得自然而然。① 这种认知调性建构的方式，允许巴赫在创作中调用各种矛盾冲突，促使他有意突出其中的某些构成因素，并作为"音乐所应有的方式"留给后世的继承者们继续苦思冥想。

在此，我想打算考察在某些高度惯例化的体裁——即，二部舞曲——中，巴赫如何融合维瓦尔第的调性模式的问题。舞蹈组曲本

---

① 譬如，参见 Adorno 在《巴赫对其信徒的抵抗》（"Bach Defended against His Devotees"）中的巴赫赋格的相关论述，辑于《棱镜》（*Prisms*, trans. Samuel Weber and Shierry Weber, MIT Press, 1981: 133—146）。

源于法国，巴赫为键盘乐器所写的《D大调组曲》则是他同类作品中最具有法国风格意识的作品——以富丽堂皇的法国序曲作为开始乐章，极事雕琢之后便是萨拉班德，诸此等等。在凡尔赛宫，每一个乐章都必须将法国式的"风雅"转换为意大利式的"动力"，巴赫却别出心裁地用调性将这两个意识形态试图融合——调性的稳定与动力两个对极（在维瓦尔第那里是乐队与独奏），投射出了法国和意大利两个不同的民族类型。如此，一方面，我们能够感受到法国舞曲的条理、克制、冷静；另一方面，我们又感受到了意大利咏叹调和协奏曲内在的欲望、个体的挣扎。

这种融合未能出现在当时的文化中心地带，实际并非偶然。在法国——它历来禁止接触煽动力十足的意大利风格——对于异国音乐元素的借鉴，[95]历来相当保守，这在两国互通有无之后，亦不曾放开。虽然法国文化也向意大利宫廷输送，却丝毫不曾削弱意大利音乐奔流不息的强大动力。到了后来，野性的激情虽已被返始咏叹调和情感符码所驯服，但这最后所呈现的毕竟仍是理性消解后的情感风暴。相比之下，法国对于游离不定的情感则容不下一丝一毫。

两种身体的建构对此亦至关重要，它们建立在截然不同的隐喻基础之上。法国音乐几乎充满了舞蹈的影子：节奏模式的轮廓，不仅对应着翩翩起舞的身体，还提醒着动作的更替与平衡的保持。在绝对主义的宰制下，法国舞蹈的功用，在于把循规蹈矩、君臣有别的等级秩序刻入朝臣们的身体内部。与此相反，意大利音乐自牧歌时代开始，所追求的就是内心的自我倾诉——或是狂热的激情，或是无餍的欲望与闲适的愉悦。法国身体所展演的社会舞蹈，表征了"柏拉图式的公民性"（platonic civility）；意大利则大力配置了一套语汇，帮助表演者们在率性纾解内心风暴之余又可维持着身体的庄重感。两种音乐观，各有其社会的基础，各自受制于意识形态下的行为理想，并为聆听者建构出了与之对应的现实感。

由于巴赫所在的落后的文化环境，反倒使其能够相对自由地运用他所知的一切音乐风格。如人所知，巴赫深切领会到了维瓦尔第

驾驭音乐能量的无边法力，而且他在德鲁斯顿还是一个不折不扣的意大利歌剧迷。只是德国，每一个小宫廷都在争相模仿奢华的凡尔赛宫，法国舞曲由此享有更大的特权。贵族与王公大臣们只说法语，[96]德语被认为是乡鄙之言。于是乎，我们所见到的关于法国表演实践的具体解释——甚至包括舞蹈分组的日常礼仪、服饰着装等——其实均来自对原真法国模式大肆全面复制的德国。

或许音乐足以超越畛域的界限，抑或是我们浅尝辄止，怠于追问不同音乐之间的差异，总而言之，我们常常忽视了巴赫的个人性建构。文学研究的现实却截然不同。当时的德国宫廷诗人，须精通法语，按照法语的规则遣词造句，这是舆论所公认的“文明”(Civilisation)教养。至18世纪中叶，许多诗人纷纷立志用备受轻视的民族语言写作，誓要以所谓的“文化”(*Kultur*，译注：德语的“文化”概念，究其核心来说，是指思想、艺术、宗教等通过人的存在和行为所表现出来的价值)挑战“文明”(具有束缚身体和举止的作用)(*Civilisation*，译注：英、法语言中的“文明”概念则可以指通过人的行为、举止、成就所表现出来的价值)。德语中的“文化”(*Kultur*)，指的是在内在精神及情感的修养与表达上，揭示了德国中产阶级感知力的优越性，盖过了崇法贵族的肤浅矫饰。诚如罗伯特·埃利亚斯(Norbert Elias)所言：“‘文化’的上升肇引出了德国民族文学的萌芽，狂飙运动以及浪漫主义不过是这一潮流下的余波。”①

巴赫毕生著有法国舞曲数十首，却意大利式的情感汇入而构成了一种诡异的组合，这种异质组合所迸发出的张力却恰恰是巴赫音乐魅力的所在。极有可能，在巴赫许多舞曲作品中，他本人并未曾真正意识到法国与意大利两种元素发生了怎样的摩擦。但是在《D大调帕蒂塔》中，巴赫笔下两种音乐元素的激烈碰撞，已经印证了埃利亚斯笔下所描述的“文化”对于“文明”的全盘颠覆。因此，作品的开始乐章采用

---

① 参见诺贝尔特·埃利亚斯的《礼仪史：文明的进程》(卷一)(*The History of Manners: The Civilizing Process. vol. 1, trans.* Edmund Jephcott. New York: Pantheon Books, 1978)第一章。

的是法国序曲(接近法国路易十四王朝的风格),但加了附点的开始乐段却在后续的悬置中剔除了进行曲式的性格,代之以三拍子为单位的分句方式,紧接其后的快板乐章仿佛是维瓦尔第的独奏大键琴协奏曲。与此相似,阿勒曼德舞曲(Allemande)的宁静单纯被意大利式的音型洪流彻底摧毁,转入哀婉地抒发饱受折磨的内心痛苦。

[97]然而,法国柏拉图式的理性秩序与意大利式的无餍欲望之间最强烈的撞击,实际出现在巴赫的库朗特舞曲(Courante)中。为了不破坏传统的实践,库朗特的二部性曲式划分成两个部分:第一个部分进行到属调;第二个部分回归到主调。在一首古典库朗特舞曲中,音乐的趣味来自错综复杂的重音模式:一个乐段具有三种不同的分组方式(或是三个两分音符为一组,或一个全音符加一个半音符为一组;或从中间平分为两个带附点的半音符);而在芭蕾舞台上翩翩起舞的舞者,其舞步也依赖于音乐重音的位置。由此,和声节奏的灵活性,其焦点全系于最细微的格律层面上:耳朵甚至都无法预测出下一个小节的形态,更何从谈及更高的层面?一如同时代拉莫的坚定信念,即便库朗特舞曲从开始的调性区域移至别处,也并非出于炫技或戏剧之故,因为调性的进行完全是为了保证条理化的、柏拉图式的秩序。

巴赫的库朗特舞曲并未抛弃二部曲式的传统框架,除此之外,甚至还采用了——至少首先在少数乐段中临时采用了——法国模式复杂的重音转换。不过,他通过终止式的构造,微妙修改了二部曲式运用的前提:它不再是一种既定的结构或和声语法,而是一种难以抗拒的欲望对象。剧场性的维瓦尔第策略,被巴赫用来诱发期待、悬置进行、渲染情绪,诸此等等,转瞬之间便摧毁了法国库朗特舞曲进行特有的庄严感。

即使巴赫真的打算一丝不苟遵守他的法国模式,但他的库朗特舞曲开始不乏某种暧昧性(参见谱例 3.4)。音乐最开始在第四拍上似为静止状的姿态(gesture),暗示出这一小节被一分为二。第五拍上的装饰音却执意向前,即使(符合惯例)平衡感在下一个强拍上才得以恢复。第二小节是第一小节的重复,只是材料在左右手发生了交换。然而,音乐开始处的含混性很快就开始寻找别样的续进方式,而不再

相信强拍的可靠性：当然，如果舞动的身体把它作为一首库朗特舞曲随之摇摆的时候，[98]也偶尔有解决到强拍的需要。因此第三小节的右手声部压缩了主题，并比平时提前了一个节拍的时值出现；与此同时，低声部在半路处用 G 的延长音加以填充。旋律在这一小节中分为三个部分，和声节奏分成了两部分。即使在下一个强拍处，分歧果然得以再次统一，该小节内在的矛盾依然令人心神不宁。



谱例 3.4：巴赫，《为键盘而写的 D 大调帕蒂塔》，库朗特舞曲，前半部分

当第5小节原本的节奏律动被替换为一种格格不入、悬置不决的旋律之后，巴赫放弃了对于高雅宫廷舞步的乔装。他把原本被禁锢于紧张与松弛之间的刻板交替上的主题释放了出来，而主题一旦获得解放，便全力以赴，沿着属调区域(惯例决定如此)奔向更确定的目标。流动的低声部，进一步加强了向前的动力。然而在第9小节的终止处，音乐重新落回到了主音。只是这一回归是暂时的：以弱起开始的低声部，渲染了一种失重感，表明D音不再适合于充当驱动音乐发展的目的性动力。

当这条道路关闭，原本奔向属调的动力很快重新上路，于是第9小节出现了一个新的旋律模进。由于这个模进——即便在确实严格遵照了维瓦尔第的规则的情况下——也让法国人大为不解：因为模进的序列点在繁杂的节奏成组的过程中被延宕了，此时此刻，注意力开始从训练有素的重复性身体运动上转移了。巴赫的模进不仅创造出一种长程的渴念，[100]而且重音的成组与库朗特的舞步犬牙交错。

至属音A大调，我们再一次碰到了终止式的进行。巴赫的处理，照样使这个过程听上去仿佛自成一格，不落窠臼。在第11小节的中间处，由于根音声部突如其来的D音打破了预期中的解决路线，导致行至$G^{\#}$音的旋律明显一蹶不振。其他的模进序列继而朝属音涌去，直到最初的主题从头至尾自我反复一遍后才停歇。不过，虽然有一半的续进单元都落在了下拍上，却都弄巧成拙，总是想要上行。直到第14小节，节拍才放弃了对于高潮的急迫需求，旋律声部终止落在强拍上，确切而言，落在一个漫不经心的强拍上。

出人意料的是，巴赫根据精巧的赫米奥拉比例(hemiola)重新安排了节奏重音的位置，所以可以感觉到，久久驻留在属调上的第16小节终止式仿佛是水到渠成。如果巴赫希望舞曲在半途中步入预期的属调，那么在此之后，不过是希望用重复的手法向我们展示一个仅16小节的乐段可以延续的长度；但巴赫实际上在不断阻挠着音乐进

行到属终止，且千方百计不断加大阻碍的力度，以至于到了真正的终止处，音乐的气势已是无坚不摧。由此末了，横冲直撞的模进序列，不得不复归于凡尔赛宫式的雕琢气。这转变之迅疾，莫若是神话里的精灵瞬间缩回到了瓶底。

通过让音乐在一半处悬滞在属和弦的设计，巴赫虽不曾打破惯例，却使音乐在即将收尾的那一刹那——骚动不安、生机勃勃的"文化"(*Kultur*)在延宕转调的满足感后，突然弃械投降，转身皈依于"文明"(*Civilisation*)的社交礼仪——依然产生了无穷意味。须注意的是，巴赫在那一瞬间表现出来的臣服姿态，其实应该打上一个引号。因为在正统的礼仪与冒进的冲动两者剧烈争斗之中，巴赫显然更着意于后者。只是巴赫并没有回避舞曲的社交性。[101]即便他的确破坏了舞曲的性质，这破坏的手段，也是师法于维瓦尔第。

这首库朗特是巴赫试图调和这两个水火不容的世界的产物：在整部舞曲中，巴赫四度引领听者从僵化腐朽的古代旧体制进入到自我生成的冲动欲望——而这种自我生成的冲动欲望，正是刚刚崭露头角的德国知识分子的理想——之中，然后再一步步展现情感的释放过程。就像德国中产阶级诗人们将自己定位在法国"文明"(*Civilisation*)的对立面那样，他颠覆了德国上流社会所盲目崇拜的贵族惯例。换言之，巴赫参与到了德国民族文化初期的重要阶段，此时此刻，通过融合宫廷体裁与高雅风格所轻视的新能量，德国民族文化自身获得了身份(identity)。在音乐的尾声处，巴赫甚至暗示了，社会转型的技术过程实际上也在理性大伞的庇护之下。的确，借助意大利模式中的强大音乐动能，惯例彻底获得了统治权。调性的粘合力再次把两个世界缝补在一起，使得从宫廷羁绊到自由解放的进程显得既来之不易也不可避免。

不无讽刺的是，二部性舞曲的宫廷血统在18、19世纪的资产阶级音乐家手中，彻底终结了自我生成的幻梦。毫无疑问，用意大利式

的节奏活力赋予古老舞曲结构以生命，莫若是旧瓶装新酒。然而在某些方面，恰恰是这种合成性张力使自己能被奏鸣曲式所吸纳；对于新兴的中产阶级而言，他们的哲学和文学也体现出了相同的悖论：一方面竭力想要穿上贵族的鞋子；一方面又声色俱厉，谴责贵族形式的刻板僵硬。

[102]如我前文所说到过的，巴赫在 1730 年代已经从局部上制定了二部曲式的程式。50 年之后，二部性的轮廓仍然保留于舞曲之中，同时也成为调性运行轨迹一个最明显的要素：它既容纳了调性表层的流动性，又支撑了基础层面的敏锐理性。但纵然巴赫在库朗特舞曲中实现了两种能量的转换，却丧失了音乐的聚焦性。

奏鸣曲乐章中二部曲式的开篇，并非源于对古代形式的模拟（就像巴赫的库朗特），而是用一个具有主角地位的主题或调性去组织整部作品。毫无疑问，18 世纪末的大部分交响曲，无不是从凡尔赛宫式的缓慢引子中召唤而出。然而在那里，旧世界主要扮演者开场白的功能，只是一种可有可无的由头。音乐最主要的任务，在于揭示主题如何被建构出来的过程——而不是主题呈现的事实本身。在整个乐章中，我们会看见——就像当时的教育小说——一种音乐自给自足的叙述格式大胆涉足其他的领域，并不断通过动机的展衍巩固自身的内在效力，最后以回到中心主题的方式来确认整体的同一性（identity）。

莫扎特作于 1786 年的《布拉格交响曲》，或许是此类叙述格式最鲜明的例子。这部交响曲开始于一段缓慢的引子，它是带附点的法国序曲。尽管引子部分的军队节奏及配器均暗示了某种专横的能量（它完全不似巴赫笔下精英舞曲的雍容雅致），但倒也不乏某种慷慨的气度。然而，一缕不断袭来的愁思，最终驱使专横的能量彻底变成了一股无以复加的压抑感：引子突然从明朗灿烂的 D 大调转到了愁云惨淡的 D 小调，小提琴声部上的哀诉音型竭力上升，铜管乐队和定音鼓纵贯于整个乐章。这段引子最后结束在属持续音上（Ex. 3. 5）。



谱例 3.5：莫扎特，《布拉格交响曲》，引子，第 1—4 小节、33—36 小节

与巴赫不同的是，莫扎特并不打算告诉世人，乐章中的主角如何从命悬一线的绝境中突围。在一个延长音之后，新的主题彻底

取而代之——[104]虽最初还稍显微弱，但在延音与快板的空隙间几乎很难想象还有其他音乐事件的出现。这仿佛是电影中一个监狱场景的淡出镜头，在画面直接切换至下一个动作时，人们理所当然地将后者理解为一个多年后的场景。同样，莫扎特在此也暗示："此为过去，彼为当下。"然而我们之所以可以毫不犹豫地接受这种相当突兀的并置方式（与引子部分的惯例手法相比），乃是因为关于属持续音的音乐材料深深暗示了进步的不可能性，和声功能自身依然稳稳存在于主音的因果环链之内。故此，当乐章的主体部分从D大调上开始后（尽管情绪有着天壤之别），新材料之于旧材料，便成了一种适逢其时——甚至是别无选择——的解决。不战斗，就无法攻占巴士底狱，就无从建立恐怖统治。我们发现自己恰好转移到了新秩序之中。

旧政体并未完全从莫扎特的音乐场景中消失：它那穷兵黩武的尚武氛围在末乐章再现部又一次强行侵入，唯一可驱散暴力的制胜之道，全然有赖于最后的狡计主题（trickster theme）。当情绪复归于交响曲开始时的平静，这部作品第一次可以有精力探索各乐章间的周期循环关系。但是《布拉格》较少关注被新秩序所压制的主题类型。当引子一旦结束，正式乐章的开始部分便沿着两个议题加以展开——它们均是当时最重要的文化范畴，一是自我（self）从相对不完善的开端到彻底成熟的自我生长过程；其二是人格（persona）使自身蕴含了深沉的内在情感。而德国思想在贵族"文明"与资产阶级"文化"间的根本差异，不仅也要求音乐的内部连接必须与外部肌理构成比照，还要求创作者对两种文化的裂痕加以自然地缝补。这一切的一切，统统是要让我们相信二者的不可分离，相信它们共同在中心主旨下服务于音乐的连贯统一。

而在《布拉格》中，音乐开始主题在性格上的局促不安，几近于维瓦尔第笔下格里塞尔达结结巴巴的哭诉，甚至于，[105]构成主题同一性的音乐要素（旋律以及低声部）均呈现为一种高度的不确定，莫扎特依然为外部叙述的变化过程做好了准备。不过，这个主

题最终还是得以圆满结束，且胜利凯旋的赳赳英姿直逼军乐式的引子段落（参见谱例3.6）。在维瓦尔第或巴赫笔下，这类叙述手法的连贯性是由调性运行轨道加以保证的；从黄口小儿成长为盖世英豪的进化过程也是按照调性的因果关系加以塑造的。然而，仿佛是要我们相信，此番音乐过程并不仅仅由常规调性结构所决定，莫扎特特意编织了一张动机网络，错落有致地贯穿整个乐章。如此一来，尽管他笔下的故事家喻户晓，却也涌现出别样的个性特质。多年后，申克尔试图根据背景续进的准则阐述这部作品的统一性、连贯性；而鲁道夫·雷蒂（Rudolph Reti）则在作品独有的动机关联中探讨统一性。两位学者虽然表述各异，甚至在分析的路径上也是各成体系，但倒也反证了《"布拉格"》兼具两个重要维度：莫扎特同时在玩两种游戏。诚如特里·茵伽尔登（Terry Eagleton）所言：主体性所具有的一般与特殊的相似张力，反复出现在同时代的审美观及政治哲学观的思维模式中。不过，到了今天，这一对立终于冰释前嫌、和谐共存了。[1]

另外的一项议题——将内在自我融入公共人格——在《"布拉格"》中将从两个范畴加以呈现：慢乐章尤为明显，其次是奏鸣曲乐章的第二调性区域。在这两个范畴中，音乐既始终追求发展，又对昙花一现的同一性至死不渝；与此同时，一个更为抒情的范畴——带有*Emptfindsamkeit*，或者"敏感的"的情绪特征——骤然成为关注的焦点。诚如梅纳德·所罗门（Maynard Solomon）所言：在关于主体性的暗黑面上，莫扎特表达的精确性无与伦比。而所谓的暗黑面，意即，一种超拔于群体的渴念，一种难言的苦楚与创伤，一种甚至于是沉醉其中或受其滋养的创作者也难以理解的情绪。[2]

---

① Eagleton，《审美意识形态》（*Ideology of the Aesthetic*）。
② Maynard Solomon，《莫扎特》（*Mozart*. Harvard University Press，1995）。



谱例 3.6：莫扎特，《布拉格交响曲》，呈示部开始/结束部分的主题 I（第 37—43 小节；第 130—136 小节）

就像 18 世纪之前的音乐体裁一样，《“布拉格”》依赖于调性和声流动的事实，让我们相信耳边的音乐乃是一种个人化的表达，而且线

性运行轨迹确保了音乐的连贯统一。[107]莫扎特在私密性的第二主题上进进出出，仿如是运河上的巡游：动力性的发展计划遭到悬置，而一条抒情的甚至不免多愁善感的迂回线路，再次成了主导议题。不过，这条线路固然有些迂回，却依然属于基础的调性步骤——属调区域的扩展——之内，难怪听上去十分自然，并无勉强之感（其自身的干扰特质掩饰得滴水不漏）。

即便音乐不免自相矛盾、支离散乱，我们依然坚信，位居中心的主观性在莫扎特手中得到了最引人入胜的揭示。莫扎特呈现了我们所可能想到的一切：既特立独行，又不失之普遍性；既勾勒了自我发展与积极进取的叙事策略，又确保了叙事所持有的精神深度。①

在本章探讨的全部体裁中，调性在某些或许被理解为互不相容的不同特质间实现了调和。在斯卡拉蒂的咏叹调中，它是用理性控制情感；在维瓦尔第的协奏曲中，乃是群体与个人的互补性；在巴赫的库朗特中，则是将爆炸性的意大利活力注入到法国宫廷文化体裁之中；在莫扎特的交响曲中，变动不居的自我总是具有一种永恒而敏感的内核。而调性的功用，则提供了把所有的幻想凝聚为一个整体的黏合剂。假使认为惯例从未包含有智慧，以上这些 18 世纪的调性手法则均是最佳的反证。鉴于每当遇见“西方价值观”的词眼被用于音乐的时候，人们往往以 18 世纪这个特殊的时代作为参照的事实，说明我们足以确信惯例所包含的智慧。

但若缺乏严肃的对峙，这些主观性与社会的互动模式也难以久存。实际上，如我在其他章节所论证的，18 世纪曾一度出现了大量

---

① 关于用这种方式理解莫扎特《布拉格交响曲》的详细阐述，参见本人的《莫扎特〈布拉格交响曲〉：中产阶级之主体性叙事》（“Narratives of Bourgeois Subjectivity in Mozart's ‘Prague’ Symphony”），辑于《理解叙事》（*Understanding Narratives*. ed. Peter Rabinowitz and James Phelan，Ohio State University Press，1994：65—98）。

的论战实例。[1] 与其他人类建构物一样，调性及其结构在很大程度上十分专制：它们受到历史条件的调节，取决于手头可以运用，并能够与新理想保持一致的音乐手法。[108]对于调性之变形手法的审视，能够为我们提供关于那个时代、那个时代的音乐及意义的宝贵洞见。

但反过来说，通过研究 19 世纪“如何”以及“为何”抛弃调性，也会让我们深受启发。在 19 世纪，譬如贝多芬这样的作曲家们，力图揭穿启蒙主义的真理不过是一个“狡计”，甚或是一种苍白贫瘠的人工建构物。然而，若不曾历经 18 世纪对启蒙真理深信不疑的过程，在调性信仰的问题上，后来的揭穿所造成的创伤也就不至于如此深重。这正是下一章所要集中探讨的问题。

---

① 参见本人的《渎神之语：在巴赫年谈论政治》(“Blasphemy of Talking Politics during Bach Year”)，第 13—63 页；《来自启蒙运动的音乐辩证法：莫扎特的〈G 大调钢琴协奏曲〉(K. 453)第二乐章》(“A Msucical Dialectic from the Enlightenment：Mozart's Piano Concerto in G Major，K. 453，Movement 2”，in *Cultural Critique* 4，1986：129—169)。

第四章　反惯例的流亡者

[109]1992年，我曾在剧场看过明尼苏达歌剧团演出的瓦格纳《漂泊的荷兰人》(*Der Fllegende Hollaender*)。这场演出十分特别，至今记忆犹新。歌剧的最后一幕，是以一首甜美的挪威少女与水手们的合唱作为开场。以最保守的眼光来看，这首合唱是一个关于共同体的标准表征。剧中的当地水手，在热情邀请航行至此的远方客人参加酒宴之际，舞台兀的裂开了一道巨大的峡谷，幽灵船的歌声隐约自重烟迷雾中传来。后来这恐怖消散，峡谷虽依然横亘于舞台之上，却已物是人非。森塔(Senta)和埃里克(Eric)随后出场，双双立于峡谷断崖的峭壁处。

在整场歌剧接近尾声的时候，风暴中的荷兰人已全身而退，森塔匆忙冲向舞台后方，倚靠在步桥的后方墙壁上。当她唱完最后的歌词，一扇门突然迎面洞开，有如丧尸般的荷兰人映入眼帘。随着歌剧音乐行至尾声，二人脚下的步桥突然跨越了深渊，一直延伸至舞台的前方；森塔身旁的族人们(community)一抬头，望见这对高贵却如怪物般的情人在乐池上方紧紧相拥，无不大惊失色、恐惧难安。音乐终止处的狂喜情绪，[110]活生生道出了世人所渴求的归宿：冲出社会

的种种图圄,自由徜徉在虚无的狂喜境界。

而今我越来越认为,这场演出最可圈可点之处,乃是歌剧导演凯斯·华纳(Keith Warner)的舞台布景。显然,布景不仅引发了人们对这个荒诞离奇的故事的思考,还营造出了一种无可否认的浪漫主义间离效应。无论歌剧的结尾,是沿用了森塔投身大海以死亡救赎荷兰人的传统方式,还是像明尼苏达歌剧团那样,以自我流放的舞台寓言落幕,瓦格纳的终曲都是在有意缔造出一个"大团圆"的结局。尽管,在森塔四周那些吓得发懵的挪威民众眼中,"大团圆"并不成之为"团圆",但在能够对瓦格纳的立意心领神会的人们心中,对于渴望摆脱世俗世界种种规训、妥协,以求自由品尝真实内在价值的剧中主角而言,这样的结局无疑是幸福的。更何况在瓦格纳气势如虹的音乐威力之下,又有谁能否认这一点呢?

在《漂泊的荷兰人》中,我们仿佛望见了作为18世纪文化理性法则的公共舆论模式曾走过的漫漫长路。维瓦尔第以联结个人与社会群体的壮丽视像的方式所表达的大同理想,在瓦格纳笔下,已骤然演化为成深渊中的勇士、理想主义的自我与一群短见庸俗的乌合之众的战争。这场出现在19世纪的意识形态变迁,除了歌剧情节及歌词,更体现于一种对于看似自然实则人为建构于18世纪的音乐手法的与日俱增的怀疑:在其中,又尤以调性及其各类曲式所受到的质疑最深。

今时今日,关于从传统衍生而来的音乐语言自身何以被视为一种敌对物,似乎说不出任何的客观动机。诚如我们在第三章对于18世纪调性音乐的检视,调性惯例的形式韧性足以在确保可理解性的同时,又能表现形形色色的情境。甚至在19世纪,意大利、法国以及其他地方的作曲家们——他们中间的许多人深深醉心于进步的政治议题——仍然乐于运用[111]调性及其他惯例,以求得最大程度上的社会交流、公众反响。而在说德语的地方,"音乐的通用语"(the musical lingua franca)自身便是

难题的一部分。[①] 至 19 世纪末，调性——理性及其大同理想的担保人——已宣告破产。究其原因，并非归咎于自远方袭来的野蛮大军的攻击，而端赖于某种隐士的幻想——孤绝于社会，甚至孤绝于凝聚社会的话语实践——成为高雅艺术（High Art）内部压倒一切的惯例。与森塔一样，在风格上已是精致复杂至极的德国音乐，刚从共同体中抽离开来，便义无反顾地投身于浪漫主义个人表达的观念之中。

这一切缘何发生？为何偏偏是德国？要解答这些问题既十分棘手，又容易在探索的路途上受到一个德国音乐神话的迷惑，将音乐视为感觉的"天然"（natural）释放，最后高蹈于社会，仅专注于"纯音乐"领域。[②] "纯音乐"的神话如此深入人心，乃至于它的那套自圆其说久盛无衰，甚至被擢升为真理。直到最近，才有历史学家开始在这套神话的学说体系之外考察德国浪漫主义，揭示那类允许这一自命为反社会的运动具有社会意义的文化惯例。

还有其他许多因素，也促使创作思路退回到反惯例的避难所。诚如前一章所提到的，诺伯特·埃利亚斯（Norbert Elias）曾精辟解释过，18 世纪德国文化自身，部分是在反对肤浅的以法国艺术为尊的过程中建构而来的[③]。与君主专制社会讲究规矩、精雕细

---

① 这种受意识形态影响下的对于交流工具——不单单是交流工具所传达的信息——的怀疑，在 20 世纪 60 年代又幽灵重现。这两个历史时刻，都证明了解构主义理论所说的不再把语言作为公众政治的工具的现象。关于对我们自身这个知性时代的诊断，可以参见 Ellen MeiksinsWood 与 John Bellamy Foster 合编的《为历史辩护：马克思主义与后现代议题》（*In Defense of History: Marxism and the Postmodern*. New York: Monthly Review Press, 1997）。关于这两个历史时刻文化策略的比较分析，可参见 Vijay Mishra 的《哥特式的崇高》（*The Gorthic Sublime*. Albany: State University of New York Press, 1994），尤其是该书第一章和第二章的相关阐释。这两个时代的文化产品与哲学立场，最显而易见的特点是经验的非连续性、碎片化，并沉醉于对理性瓦解之后的碎片之中。

② 例如，参见 Carl Dahlhaus，《绝对音乐观念》（*The Idea of Absolute Music*. trans. Roger Lusting, University of Chicago, 1989）以及 John Neubauer，《音乐自语言的解放：摹仿论在 18 世纪美学中的消失》（*The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven: Yale University Press, 1986）。

③ 参见 Norbert Elias，《礼仪史：文明的进程》（第一卷）（*The History of Manners: The Civilizing Process*, vol. 1, New York: Pantheon Books, 1978）第一章，相关论述。

琢的法国文明(*Civilisation*)不同,德国文化(*Kultur*)追求的是内在自我的直接表达。也有少数病理学家,自始至终紧紧咬住"内在自我"这个概念不放。克劳斯·德尔纳(Klaus Doerner)在针对现代欧洲对于精神病的多样立场的研究中,曾得出这样的结论:唯有在德国,"天才"的定义往往很难与精神错乱者区分开。一旦公共理性的种种标符,开始成为自我发展自由的绊脚石,[112]反理性的潮流便将取而代之,并日益趋于主流。德尔纳说道,在德国①:

> 自由资本主义及其经济影响,乃是随着浪漫主义大潮一同出现,这证明了浪漫主义并不适合理性的社会现实。当时的反理性现象,既是对现实的逃避,也是对社会的否定行表达;或者说,是用现实主义的态度抗议资产阶级制造的教条规训,认为这些教条已经步入了荒谬的绝境。至于历史的发展、"民族"(Volk)的神话,以及精神发展的必然逻辑,诸此种种曾经根深蒂固的真理,转向了对于幽暗晦明的神秘事物、想象力与无意识、梦想与乌托邦愿景,以及对游荡、孤独、流浪汉、孩子的童真、陌生的疏离感、冲动情绪、身心疾病等议题的浪漫化运动中。

对这类病态感性特质的深度迷恋,早在德国C. P. E. 巴赫的幻想曲中,就已经表现出某种鲜明的古怪特质。另外,德纳尔所列出的那些特定的心理固着,显然与浪漫主义作品脱不开干系。这种关联性,不仅体现在流浪、童真以及类如《漂泊的荷兰人》的故事氛围;还体现为对一种不同寻常的非社会性的、基于进化的历史的强调(参见福克尔所写的J. S. 巴赫传记,或者E. T. A. 霍夫曼对于维也纳阶级

---

① Klaus Doerner,《疯人与资产阶级:疯狂与精神病学的社会史》(*Madmen and the Bourgeoisie:A Social History of Insanity and Psychiatry*. Oxford:Basil Blackwell,1981:195)。

歧视的探讨①），以及一种对于"逻各斯"并非来自人间惯例而是源自上界（from on high）——或者（可能本是同一物）源自"音乐自身"——的信仰。

弗雷德里希·基特尔（Friedrich Kittler）在《话语网》（*Discourse Networks*，1800/1900）中，甚至更明确地道出了浪漫主义者否定性套路的岌岌可危。至18世纪末，德国艺术家所在的社会，资产阶级的力量刚刚萌芽。它不像英法这两个对手国家，早已形成了中产阶级知识分子活跃在公共论坛的优良传统，公共民意足以翻手为云、覆手为雨。这时的德国，新兴知识分子参政议政的舞台极为有限[113]（甚至根本没有），艺术家与他们的观众，往往都在政府行政机构担任一官半职，他们的才智精力很快被体制榨干了。于是乎，艺术对于这些白领阶层（white-collar）具有了某种补偿效应：他们希望在艺术中感受到自我的独特，体悟到深沉的个人情感②。

然而，在基特尔所说的"话语网"概念中，补偿性维度的自律性，乃为幻象而非现实。因为艺术家们虽然陆续从王权教堂的庇护中解放出来，却又受到了市场经济的钳制，不得不为自己的文艺创作遍寻买家。于是巨大的文化精力，就花费在了如何让艺术家和消费者相信这样一个事实：他们的关系，就像艺术家与出版商、发行商之间的讨价还价那样，是直接而不受调控的。音乐行家们虽未否定创作所受到的各类外部调控因素的影响，却也日益追求将作品的公共接受维度进行分层，以便最大程度地

---

① J. N. Forkel，《论约翰·塞巴斯蒂安·巴赫：生活、天才与作品》（*On Johann Sebastian Bach's Life，Genius，and Works*. Norton，1802），该书英译本发表于1808年，译者为Mr. Stephenson。另可见由Hans T. David以及Arthur Mendel合编的《巴赫文库》（*The Bach Reader*. Norton，1945：295—353）。E. T. A. Hoffmann的《克莱斯勒偶记》（*Kreisleriana*）、《诗人与作曲家》（*The Poet and the Composer*）、《论乐文丛》（*Musical Writings*. Cambridge University Press，1989）。

② Friedrich Kittler，《话语网：1800—1900》（*Discourse Networks，1800/1900*. Stanford University Press，1990）

抹去商业痕迹。他们强调艺术的内在完整性，即使市场的干预无孔不入[①]。

诗歌界当时所出现的两种接受类型，亦均带有社会性别的涵义。身为当时诗歌阅读的主要群体，女性被鼓励当以饱满的情感理解诗歌的显在内容，否则便不能领会诗人的匠心。相反，男性在诗歌阅读中固然也需要对诗歌的显在内容做出反应，但大体上始终都坚持着一种不偏不倚的客观立场，着重于诗歌形式以及玄奥意义的理解。男性读者们深信，作品的真正价值存在于诗歌结构以及息息相关的复杂文化参照系统之中，而不是以消遣为目的的女性读者所给出的毫无深度的肤浅描述之中。

随着作曲家们发现，最有利可图的市场策略就是迎合大众对于家庭题材的偏爱，与之适应的接受模式便在音乐领域形成了。在出版商们格外青睐短小的钢琴小品、歌曲的潮流之下，[114]作曲家们除了投其所好，还在形式布局上尽可能兼顾业余爱好者们的需求（因为业余爱好者是市场的最大需求者）。甚至于连交响曲和歌剧，也不得不紧追时势，改编成华美流丽、动感十足的音乐小品。根据上文的类型区分，这一听众群体被认为是纯粹的女性群体。

如此所致的后果是，那些自诩深得浪漫主义音乐堂奥的人们，往往对作为大众市场实际主体的女性音乐消费群体不屑一顾[②]。诸如此类的社会性别划分，至今仍深入人心。卡尔·达尔豪斯在《十九世纪音乐》中曾言：为了能让妇女们欣赏和演奏，就连最伟大的艺术亦难免“媚俗”（Kitsch，译注：又直译作“刻奇”，有“迎合低级趣味的伤

---

① 关于这一决定性的文化时段的精到分析，详见 Martha Woodmansee，《作者、艺术与市场：重读美学史》（*The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. Columbia University Press, 1994）。

② 譬如，回顾一下李斯特接受史中备受争议的局面，在其中，尝试建立在社会性别基础之上的理解策略逐渐成为主流。详见 Piero Weiss 与 Richard Taruskin 在二人合编的《西方世界中的音乐：文献史》（*Music in the Western World: A History in Documents*. New York: Schirmen Books, 1984: 364）中转载的图片，描述了令女性痴迷的李斯特魅力完全粉碎了音乐形式的图表分析。另外，Marischka Olech Hopcroft 学位论文中的李斯特研究，发现了大量反女性视角的观点。

感文学[或艺术]作品"之意)。① 在这同时,譬如 E. T. A. 霍夫曼、舒曼以及汉斯立克等评论家们的任务之一,是尝试树立起一种新的音乐消费类型,即,放弃情绪化或者炫技性的消遣享受,转入备受阿多诺激赏的所谓"结构性聆听"(structural listening)②。基特尔将这一批评事业谓之为"接受工业"(reception industry)——把对于形式的实质而非僵化的表现内容(manifest content)的专注,逐渐灌输为聆听或阅读的"固有"(proper)惯习。

斯蒂文·鲁姆夫(Steven Rumph)的论断,对此颇具说服力。他指出,譬如霍夫曼对贝多芬《第五交响曲》的著名分析,就从作品的修辞、戏剧性、旋律、色彩等方面集中转向为和声关系的分析,并认为后者乃是交响曲的"真谛"(true meaning)③所在。霍夫曼的批评方式,旨在超越单纯"再现"(representation)而去探索"音乐自身"(music itself)(霍夫曼的这个术语,借用神谕来讲,即为"一个不属于这世界的王国"。同时从一开始,它就因道德的优越感而与德国民族文化的政治诉求浑然一体)。而事实却是像鲁姆夫所说的:"在霍夫曼那虚无缥缈的'精神国度'(*Geisterrich*)的幻想背后,实际上是一个充满铜臭味的熙来攘往、追名逐利的市井社会。"④换而言之,即使是对于自主性的追求,也与社会欲求有着千丝万缕的紧密关系。更何况,自拿破仑之后的普鲁士人,[115]为了维护自身文化而一手培植出来的意识形态,至今还支配着我们的教育

---

① Carl Dalhaus,《19 世纪音乐》(*Nineteenth-century Music*. University of California,1989:313)。

② 对于这个概念及其概念史颇具洞见性的研究,详见 Rose Rosengard Subotnik 的《解构性变奏:西方社会中的音乐与理性》(*Deconstructive Variations:Music and Reason in Western Society*. University of Minnesota Press,1996)中的《走向结构性聆听的解构:勋伯格、阿多诺和斯特拉文斯基之批评》("Toward a Deconstruction of Structure Listening:A Critique of Schoenberg,Adorno,and Stravinsky"),第 148—176 页。

③ Stephen Rumph,《不做这个世界的国王:E. T. A. 霍夫曼论贝多芬批判理念的政治语境》("A Kingdom Not of This World:The Political Context of E. T. A. Hoffmann's Beethoven Criticism",in *19th-Century Music*,1995[1]:50—67)。霍夫曼这篇论文的英译本收录于第 5 期。

④ 同上,第 59 页。

实践。[1] 这一切或许证明了，那些过去广受艺术家与评论家们推崇的技艺层面，那些仍然对聆听者生活颇具影响的调性叙事、情感、戏剧情态等“妥协性”(compromised，译注：在阿多诺笔下意指艺术对于受众消费群体的迎合)层面，始终存在于绝大多数文化事务的实践之中，并决定着作品的存亡成败。

不过，当时的作曲家并非只是单纯地反惯例(因为他们自己曾经就是惯例)，还从文化上将奠定于18世纪盛期的音乐法则拒之门外。此处不妨对第三章的例证回顾一二。即便斯卡拉蒂的《格里塞尔达》在模仿的精确性上登峰造极，闻者无不以为身临其境；然而这种语言方式一旦变得矫揉造作、文过饰非，对于再现法则的深刻怀疑也就随之产生了。由此，18世纪风格在情感的“捕捉”与概念化方面引以自傲的能力，实质上在历史中风化为一种特定的理性类型，无法涵盖人类经验的完整阈限。

由于正歌剧的理性结构，部分肇自贵族阶级通过举止言行、道德纲常的绳规来规范伦常、社会性别及阶级秩序的需求；由此，格里塞尔达在剧中虽被塑造为一位纯粹的、无私的女英雄形象，但这种理性也并非是为了建立自我的个体性，而是为了更好地衬托君王的高大伟岸。显然，作为出身贫寒的一介平民，能他朝飞上枝头、位及王后，全得仰仗君王是否迷途知返、慈悲为怀。斯卡拉蒂的《格里塞尔达》第一幕的开头，曾穿插了这样一场集体暴力的场景。剧中的民众群情涌动、疾言厉色指责王后的卑微身世有辱皇家声威。歌剧最后的结局当然证明了民众的愚昧，唯有国王具有大智慧和同理心。尽管这种信仰结构曾被斯卡拉蒂与齐诺(Zeno)尊称为“普遍理性”(universal reason)，[2]但对于百

---

① Sanna Pederson 在自己的学位论文以及一系列重要论文中，探讨了该议题在19世纪德国引发的种种论战。譬如，她的《A. B. 马克斯、柏林的音乐会生活，以及德国民族认同》(“A. B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity”, in *19th-Century Music*, 1994: 87—107)。

② 当然，瓦格纳的森塔和格里塞尔达一样无私；唯一不同的是，她所追随的对象是一个局外人而非国王陛下。正如马克思主义以及民权事业的女性们常常发现，解放运动并不总是公然肯定社会性别这议题。

年后的听众而言，实际上早已作古，根本无法引发热切的回应。

[116]与之相似，维瓦尔第协奏曲所奠定的社会与自我的协调模式，似乎在旦夕之间，也开始受世人质疑。据说是因为有人通过分析作曲家的手稿，发现了其协奏曲模式中依稀可见的潜在张力。如我曾在别的文章中提到的，在巴赫的《第五勃兰登堡协奏曲》中，叛逆狂狷的羽管键琴独奏声部几乎破坏了对于维瓦尔第而言至关重要的协作过程。相同的还有莫扎特的《钢琴协奏曲》(K. 453)慢板乐章，音乐一致性的达成必得经过高压控制的重关深锁。①

再举一例。即便巴赫的库朗特舞曲，已经为本能冲动从苛刻的一致性法则中胜利逃逸的法则奠定了基础，但此类情节原型，也与启蒙观念其他的重要方面构成了极大的吊诡：换言之，最后的共识结局，不免有些生拉硬扯、散漫离题。至于这种英雄化的叙事方式，在猛然撞破了风格所沿袭的惯例维度之后，却扶摇直上，成为19世纪主流惯例；而有着狂热"弑父情结"(oedipal)的现代派们，则磨刀霍霍、伺机暴动。呜呼哀哉，每一种风格，似乎刚刚逃脱桎梏，却旋即化下一种风格所竭力打破的传统枷锁。常此往复，风格之间的次第倾轧，活脱脱浑似一场香蕉共和国的叛乱(banana-republic coups)，风格史的运动轨迹，成了对交流的各类可能性前提的竭力消解。

这一切的一切，在《第五勃兰登堡协奏曲》与莫扎特的K. 453中一览无遗。躁动的革命冲动的释放——亦是关于自我意识的探索——时刻伴随着理性崩溃的危险。这两部杰作，如此青睐对独特品质的渴望，从而对共同性提出质疑，深受世人喜爱。不过，巴赫与莫扎特虽傲然表达了对于社会约束的轻视，却仍以认可社会约束的必要性作为音乐的收束。也就是说，鉴于自由主体在与惯例的激烈

---

① 参见 Susan McClary，《渎神之语：在巴赫年谈论政治》，辑于《音乐与社会：创作、表演与接受的政治》(*Muisc and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*. Cambridge University Press, 1987: 13—62)。另有《启蒙辩证法：莫扎特的钢琴协奏曲G大调第二乐章，K. 453》("A Dialectic from the Enlightenment: Mozart's Panio Concerto in G Major, K. 453, Movement 2", in *Cultural Critique* 4, 1986: 129—169)。

搏斗中将有沦为疯狂的危险，18 世纪的作曲家们借此语重心长地肯定了，社会的约束规范有助于把我们从疯狂中拯救出来。但若是为巴赫或莫扎特的作品想象出不同于原作的结尾，则意味着预见到在这个世纪中实际发生的事情——以无调性音乐的出现告终。他们的初衷，原本只想缓和社会规范对于终止式的严格束缚。而在 19 世纪，无论是艺术家[117]还是一味求新的理想听众，一致性诉求已经从他们的接受视野中淡出了。规范（norms）成了宿敌。

最后，如果莫扎特的《布拉格》交响曲认同了公共外观与内在深度之间理性的连续性幻象，这种认同也是带有怀疑的。曾被压合过的两种层面分离开来了，而对内部整体性的描绘愈发需要游离的外观和对于共同期盼的拒绝。再度重申的是，记住这场危机出现在德国非常重要。唯有在德国，才能制定出想象领域的叙述法则。如果我们让自主的资产阶级在音乐过程的紧要关头妥协（这原本不应出现——它在同时代欧洲绝大多数地区较为少见），那么诸如法则、规范程序以及表征模式之类的物化元素必然被遗弃——或至少遭到否认。

不过惯例的怀疑主义一旦获得发展，便跃居为西方美学思想的中心并盛行至今，哪怕是公共领域还未成型的 19 世纪德国，事实亦复如此。甚至从高度竞争的社会语境中一路摸爬滚打成长起来的爵士乐与摇滚，①如今也被认为，唯有当它们的从业者们力图摆脱社会竞争的压力，只将其作为自己与自己的沟通方式后，爵士与摇滚才真正成为一门高深精微的艺术。于是，为不堕入所谓"阴性的"流行音乐世界的深渊，爵士乐退入至——或是前行至——自由爵士的王国，摇滚乐则转入到了艺术摇滚、朋克乐（punk）等诸如此类的音乐名目之中。

假如在最正面、最肯定的音乐个案中，都不难洞见启蒙理性深

① 关于爵士的解释所重新引发的种种争论，详见 Robert Walser 编著的《留住芳华：理解爵士史》（*Keeping time：Reading in Jazz History*，Oxford University Press，1998）。

埋在音乐中的矛盾性，作曲家们或许便越发率然断定，18 世纪音乐手法已步入穷途末路。我们当然会由衷地赞叹《格里塞尔达》将复杂的内心冲突整合到单一调性下的高超技艺，维瓦尔第无懈可击地表现了共同体与个体之间的和谐共处，抑或莫扎特对位居中心的主观性的完整揭示，诸此等等，均高度证明了调性的音乐潜能。然而，对于《唐璜》的开头，剧中仆人在一个调性中[118]愤然控诉阶级特权、强暴、决斗、谋杀的那一幕，我们又该作何解释？显然，你不得不钦佩莫扎特处理此处音乐伴奏的超凡造诣，而令人迷惑的是，究竟怎样的理性才能驯化服此极端的暴力？它最终的"命运"(fate)又将何去何从？难道说，唯有萨德侯爵(Marquis de Sade)这位莫扎特的同代人，才能想象到如此愤世嫉俗的工具理性类型么？

由于 18 世纪音乐审美上的完美性往往受作曲家调性运作能力的影响；而且在某种程度上，我们将这种影响降格至技术或理想性秩序的范畴；长此以往，调性惯例背后的各项文化实践被世人深深忽视了。于是，在前文谈论过的全部个案中，纵然调性实际上是一种操演性的表意技术(an operative signifying device)，《唐璜》的开场依然被定位于"纯音乐"，被授予了形而上学的徽章。于是，作为一种超验意义，歌剧中的惯例被完全擢升至"纯音乐"的境界。

本书之所以对 18 世纪音乐实践进行文化批判，并不是有意贬低其原则——实际上，当音乐史允许真正的公众交流成为音乐语言的前提的这一时刻，乃是我个人最孜孜以求的境况。我只是对这个实际高度强调公共交流的音乐世界何以/如何受到否弃的历史事实，试图从个人的体验中给出一个合乎情理的解释。当然，某些在 18 世纪占据统治地位的惯例，最终仍以和解而告终。不过，当附着于调性上的理念一旦受到怀疑，这座用来平衡各种文化愿景的体系大厦，势将一步步坍塌。

正是因为调性及其形式似乎证明了后神学世界(一个无需神的

介入就能企及所有层面都具有完美内在性的世界)的生存力,所以调性的消解才如此具有毁灭性。磋商和交流在19世纪初开始备受质疑之时,欧洲社会却恰好比以往任何时候更迫切渴望公共沟通。[119]如今却认为情感的表达与共性技法格格不入;个体艺术家将社会认同与自立性的丧失相联系;真正"有机的"(organic)艺术符号淹没在大众喜闻乐见的华美修辞的外衣之下。

然而,上述关于世俗世界的信仰危机,在浩如烟海的文化资料中,几乎俯拾皆是。在本章余下的篇幅中,我将着重讨论贝多芬的《A小调弦乐四重奏》(Op. 132),其原因主要有三。第一,我想要证明,相较于流俗的观念,本人对于贝多芬的解释更符合事实。① 其二,作品Op. 132已经清晰地体现出二元张力的存在:一方面是贝多芬对自己早年运用的各类惯例日益失去了信任;另一方面,他处于一种想要诉说却又怀疑诉说徒劳无功的矛盾心态。其三,约瑟夫·科尔曼在早年发表于《哈德逊评论》(*The Hudson Review*)的一篇文章中,以敏锐精湛的笔触,解释了这部弦乐四重奏所具有的公共性、叙事性维度。② 而正是承蒙科尔曼邀请本人所进行的一次学术讲座奠定了本书的基础,为感谢他的慷慨雅意,我吸收了他的研究来充实自己的论证。阿加乌(Agawu)的洞见也是为本书的参照,他曾专文探讨了这部弦乐四重奏第一乐章的背景结构。③ 确切而言,我将提出一种调和了科尔曼的人文诠释与阿加乌的形式分析的观点。如往常一样,我对于贝多芬及其音乐史地位的解释,很大程度上受惠于阿多诺的理论框架,以及罗斯·苏博特尼克异常复杂却又颇具说服力的

---

① 迄今为止,我对贝多芬第九交响曲的阐释,似乎最引人诟病。我的这个论断,不仅在音乐学批评领域被断章取义,就连《娱乐周刊》(*Entertainment Weekly*)以及《读者文摘》(*Reader's Digest*)这类杂志也是同出一辙。相关论点,详见本人的《阴性终止:音乐、社会性别与性欲特质》(*Feminin Endings:Music,Gender,and Sexuality*. University of Minneston Press,1991)第五章的论述。

② Joseph Kerman,《贝多芬:孤身之旅》("Beethoven:The Single Journey",in *The Hudson Review* 5[哈德逊评论] 1952:32—55)。

③ 详见 V. Kofi Agawu 的《符号游戏:古典音乐的符号学诠释》(*Playing with Signs:A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton University Press,1991)第六章。

著作①。

很少有作品，能够像 Op. 132 的开始乐章（谱例 4.1）那样缔造出一幅如此栩栩如生的碎片化的主体性意象。与典型的奏鸣曲乐章追求单一核心主题活动的方式不同，Op. 132 在第一调性区域内安排了四个迥异的乐思，其差异不仅体现在旋律的轮廓，还体现在各自意图指涉的世界。阿加乌认为，该乐章的呈示部实际上是一些"惯用主题"（*topoi*）[120]在结构表层上的随意混合。另外，阿加乌虽然遵照传统方式对这些惯用主题给出了严谨的分类，却因最终仍不能揭示其内聚性（coherent）而决心潜入到"大杂烩式"的主题结构表层，以便发现更深层的连续性。



① 阿多诺关于贝多芬的各类研究，几乎均已被整理出版了。参见阿多诺的《贝多芬：音乐的哲学》（*Beethoven: The Philosophy of Music*, Stanford University Press, 1998）；Rose Subotonik 的《发展性变奏：西方音乐的风格与意识形态》（*Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, 1991），尤其见该书第二章《阿多诺对于贝多芬晚期风格的诊断：毁灭性情境的早期征兆》（"Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style"）。



谱例 4.1：贝多芬，Op. 132，第一乐章，第 1—22 小节

科尔曼则恰恰相反。他更愿意将表层诠释成“能指”(signifying)，哪怕他所追踪的这个过程几乎支离破碎。因为在整个乐章中混沌穿行的碎片化能指，乃是音乐中最醒目、最核心的风格特质。从文艺复兴时代的经文歌、炫技性的华彩/宣叙独奏、悲伤哀婉的咏叹调再到进行曲，这些碎片化的断章随着音乐的发展，仿若受魔法的召唤才次第而出；而且每次的过渡都插入有一段舞曲。另外，蕴含在碎片中的情感表达技巧，发源自历史悠久的共性音乐时代：譬如蜿蜒的小二度、呻吟泣诉的七度、面目模糊的减和弦、扭曲狰狞的拿波里变音、琶音以及延留音，凡此种种，无一不是自文艺复兴经文歌传统以降的情感调色板中最善于表现痛苦的版块。

这种明显与惯用主题没有关联的碎片“拼贴”(collage)，它在最低限度上所具有的一致性音调，被科尔曼形容为“煎熬”(suffering)。我们或许无法直接把握住 Op. 132 音乐事件的连续感，但至少不难从中意识到苦难的况味。

换句话说，即使贝多芬竭尽全力地打破惯例，也必须从这些至为惯例的形式入手。他召唤出一个有序社会世界的各种瞬间，包括这个世界的宗教仪式、舞蹈、军事操演、抒情歌曲以及各种炫技方式，即便他的拼贴动摇了它们的原有意义。我们或许听到了疯子般毫无逻辑的嘶吼，一个似曾相识却又支离破碎、杂乱无章的梦魇，或者感觉音乐的内在性仿佛拒绝把音乐的心率有条不紊地注入 18 世纪的曲式容器。这就像彼特拉克(Petrarch)在劳拉(Laura)香消玉殒后的哀叹：“任何诗律都无法再现我深沉的悲叹，任何笔调也无法言说彻入骨髓的心痛。”[①]不过，无论是贝多芬还是彼特拉克，他们对语言的逃逸，实际极可能只是一种对于语言的飞蛾扑火般的反抗：这种挫败感在科尔曼听来，化为了一种贯穿全乐章的压倒性情绪。我们发现，这种赤裸裸的情感表达，在整部弦乐四重奏中无所不在。

结构的渐次展开，对于尚在胚芽状态的开始段落而言，往往甚为关键；尤其是在高度重视文化的“生成”(becoming)的时代，情形更是如此。只要回忆一下，交响曲《英雄》如何从极小规模的引子片段，通过不断吸附发展过程出现的素材而逐渐获得持久稳固的身份的过程，以及本书第 3 章所列举的那些典型 18 世纪作品最后对异质元素的彻底和解，[123]便可略知一二。由此，我们期待 Op. 132 的开头所呈现出来的尖锐冲突，将在乐章末尾给出富有一致性的清晰表达。但事实却完全相反。呈示部的第二主题除了提出一个成熟实体的平衡立场(谱例 4. 2)，还将音乐最初的焦虑情绪在每一个主题碎片中

---

① Petrarch，《我的命运女神》(“Mia benigna fortuna”)，辑于《歌集》第 332 篇(*Rime sparse* 332)。

都转换为一种积极肯定的语境：科尔曼形容这是飘忽不定的16世纪音型变成了恒定稳固的前行步调，进行曲的节奏变得铿锵果断，经文歌中原本表现痛苦扭曲的音程如今变成了专属于中产阶级的敏感内心所憧憬之物的符号象征。然而，到了呈示部的末尾，这些融合却在瞬间土崩瓦解、四分五裂。



谱例4.2：贝多芬，Op. 132，第1乐章，第二主题，第48—52小节

需要说明的是，试图在F大调上（A小调的第六级音）获得的合成性，在19世纪音乐意象的经济学中，日益化为"忘忧谷"（Never Never Land）的象征。[①] 到了贝多芬和舒伯特，当下属音取代了以往极为程式化、形式化的以属音作为第二调性区域的做法之后，情形更是如此。作曲家们在同一小调体系之内的大调区域，形式多样地表达着对逝去的阿卡迪亚（arcadia）的向往、归隐的高致以及如缕的乡愁：实际上，这种手法唤起了对启蒙时代的阿卡迪亚的永恒渴念，即使作品中层出不穷的非理性手法完全迥异于启蒙时代之前的伊甸园世界。可这终是南柯一梦。低音声部的半音下行将作品拉回到了冷酷严峻的现实世界之中：这一刻，贝多芬一贯的做法是将其安排在呈示部末尾。"希望"在此摘去了它虚假的面具。

① 参见我的论文《音高、表现、意识形态：中介的操演》（"Pitches, Expression, Ideology: An Exercise in Mediation"），辑于《后附词》（*Enclitic*，1983[7]），页76—86。另可见Thomas K. Nelson的博士论文《绝对音乐的幻想》（*The Fantasy of Absolute Music*，University of Minneosta，1998），该论文梳理了整个19世纪的下中音运用策略。

随后是一个不完整的发展部，我们无法知道其中获得发展的主角为谁。在经历过两次线性进程发展中的微小脉冲后，乐章陡然跌落到一片巨大的形式阻碍中，这让许多音乐分析家惊惶无措。因为在这里又听到了开始时的主要音乐事件——它们常常被贴上“再现部”的标签；而事实上，此处仅是两次“再现”的前一个，随后相同的乐句即将复现。另一种观点认为，这里仍是发展部的一部分，因为前一句正处于不合适的 E 小调/C 大调上——虽与属调相应一致，但在呈示部写作惯例中作曲家常会刻意避免，结果还意外地终止在了下中音调，这些足以迫使乐曲陷入一种“机械式”的无限复位（regress）[124]。唯有在第二次“再现”之后，音乐才正式下达了回归主音的强令；只是主音的凯旋不免显得空洞，并无丝毫实质的成效。科尔曼在早年的一篇论文中，将这两次“阻扰”分别定义为“再现部”和“结束段”（Coda）；但在他那本探讨贝多芬弦乐四重奏的论著中，却给出了“双重再现”的结论。

毫无疑问，这两个结论均不是最优选项。重要的是，过程自身就陷入到了一种混沌繁乱的境地：一边是对惯例结构的整体性排斥，一边如此机械地服从于对具体形式阻扰威胁力的重复循环，两者异常纠结、徘徊不定。我宁愿把这个乐章看作是三次未遂的呈示部（composed of three attempted expositions），每一个都在下一个到来之前的预备过程中就给抛弃掉了。科尔曼在别处，也曾用图表的方式描述了这首伟大赋格曲谜一般的开始，①指出 Op. 132 的第一乐章可以被听成是这张图表的三幅草图。开始出现过的全部材料碎片，均在整部四重奏的进行中得到了发展；而貌似在之后的音乐循环单元中得到了聚焦或澄清的个别乐思，[125]甚至远远超出了乐章的边界。然而，贝多芬按照奏鸣曲的步调去统筹这些素材，仿佛这个“大杂烩”本身就构成了一个传统性的主题。虽然尾声（从第 232—235 小节的每一种调性都作为背景性的延长音而用不同的乐器演奏）开

---

① Joseph Kerman，《贝多芬的四重奏》（*The Beethoven Quartets*. Norton，1966：277）。

始处的格言主题(motto)被彻底地肢解了，贝多芬仍给出了一种"收尾"类型：主音上（A 小调）节奏铿锵、果断明确的终止式，而小提琴同时也发展出了全新的音型，貌似刻意坚持（如此不理性）此处才是乐曲的终结，我的天！（谱例 4.3）





谱例 4.3：贝多芬，Op. 132，第 1 乐章，终曲

这完全接近于弗雷德里克·詹明信(Fredric James)所提出的精神错乱的后现代主体理论的论域；在后者的语境中，原本保证内在深度的形式外壳成了毫无因果关联的符号游戏——实际上，这也是阿加乌著述的书名。约翰·凯奇是詹明信书中的关键人物，因为约翰·凯奇既保留了外在形式又注入了偶然行为的偶然结果。事实上，我们或许会想象，约翰·凯奇如何随机旋转收音机按钮创造出类似于 Op. 132 开头乐章的作品。不过，在我看来，真正可兹论证詹明信后现代主体理论的关键人物，应该是贝多芬——甚或者是濒临死亡的贝多芬——而不是凯奇。对于这般窘境，通过对贝多芬作品的破碎表面营造出的精细计算效果，以及这部四重奏在其余乐章的展开，科尔曼一一予以解释。他坚信，贝多芬出于各种理由所运用的这些特定符号和程序，最终都变得智性化。言下之意，我们现在可以穿过黑暗的镜子，直面作品本身……

阿加乌的申克尔分析式的解答，则采用了另一种完全不同的路数。通过图表分析，阿加乌发现："一种常见的结构——五度循环——实际上支撑了整个乐章的和声进行，它一方面打断了公式进行的各个明显连接点，一方面又赋予整个进行过程一种深层的连续性。"[1]毫无疑问，阿加乌发现，即使是最深层的连续性也是不规则的(比如，他发现这些五度循环，没有一个是完整的，也没有哪一个可以

① Agawu，《符号游戏》(*Playing with Signs*)，页 121。

确保调性持久稳定地进行），[1]虽然它们相对的内聚性弥补了表层的极端非连续性。[126]换言之，虽然“在这个乐章中，主题的表意功能受到了严重质疑”，意义已经潜入地下，然而深层结构持续地保证了主观的完整性。[2] 与第三章所讨论过的那些18世纪的作品不同，Op. 132的表层意符(surface signifiers)以及深层所指彼此之间不再伪装成具有因果关系——连续性的皮下组织甚至拒绝承认奏鸣曲式的模式所强加的曲体划分。一旦公共的表层结构变成了一块“烫手的山芋”，隐蔽的私密网络全面承担了乐章意义呈现的职责。

仅就Op. 132的开始乐章而言，我基本上赞成阿加乌的结论。对我这样素来因诋毁申克尔分析法而恶名远扬的人而言，我甚至相信，阿加乌把握到了贝多芬以及同时代许多作曲家创作的关键层面。实际上，19世纪的音乐愈是分离出表层与背景，就愈是突显了深层网络的重要性。而我唯一的异议在于，这种申克尔式的措辞，有时为了揭示基本原理而被框架化；可对于德国浪漫主义而言，中景与前景彼此之间错综复杂的微妙联系（这种联系是表现装置的一部分），对于缔造有机性的主观意象却是如此不可或缺。若想消除这部四重奏内部的私密性与表层的公共性的隔阂，这并非易事，但埃利亚斯、德尔纳(Doerner)、基特尔以及鲁姆夫(Rumph)等人的分析表明，私密与公共之间的疏离性已经成了该时期文化史中最典型的特质。

换句话说，即使是这一乐章中最为鲜明的个体特质，无疑也是根植于社会语境内的。于是，贝多芬在此处所刻画的外部强力与内在完整性的深刻危机，与更广泛的意识形态危机发生了共鸣。承认这一点，并不会把这部四重奏的细节化约为社会学，也并不意味着某种决定论的语调，暗示艺术家们只是“被动”反映了他们的生活情境。

---

① 譬如，回顾一下维瓦尔第在独立自主与动力循环之间的模棱两可。巴赫与莫扎特二人均挖掘了五度循环的表现潜能，从中缔造了一种蔚为惊人的自由降落感。可参见巴赫《第五勃兰登堡协奏曲》第一乐章的中段，以及莫扎特G小调《第40交响曲》的发展部。

② Agawu，《符号游戏》(*Playing with Signs*)，页121。

诚如雅克·阿塔利(Jacques Attali)所言,在某种意义上,音乐相对无形的“预兆”,在一个给定的模式内要比其他任何媒介具有更迅敏的煽动性。[1] 阿多诺——他以晚期贝多芬为主要案例——论证了,严肃作曲家是如何运用所承袭的音乐结构主动发动了颠覆社会矛盾的战争。在 Op. 132 中,贝多芬便运用曾经意义丰富而如今固化为一种续进路线的奏鸣曲式——如今貌似是一种自发性的构思或要素——例示了这个形式过程;甚至可以说,其中的对抗性已经到了至为暴力的地步。

再回过头来看,科尔曼的解释更具有诠释学色彩:贝多芬在音乐开头之所以采用如此构思方式,在于想要引发听众在继续聆听的欲望中见证意义的整合,即,从第一乐章极为个别而独立的痛苦中走出来,[129]继而跟随后面的乐章次第前进。与此同时,我们将会发现,第一乐章中曾经出现过的每一个碎片都将发展为圆满成熟的清晰表达:首先,是舞曲和积极的抒情因素;继而,是宗教性的经文歌与《感恩赞歌》(“Heiliger Dankgesang”);然后,一段宣叙性的军队进行曲打断了原有的状态;最后出现的带有悲歌气质的终曲,宛如整个乐章的锚地(谱例 4.4)。



① Jacques Attali,《噪音:音乐的政治经济学》(*Noise: The Political Economy of Music*. University of Minneosta,1985:11)。


6
Molto Adagio
sotto voce
cresc.
Alla marcia, assai vivace
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Allegro appassionato
cresc.



谱例 4.4：贝多芬，Op. 132，从第 2 乐章至第 5 乐章的各乐章开始部分

如果这些被引入的“惯用主题”，好比是洗塔罗牌，不过是一种任意的组合，每个主题只要在线性续进结构之内衍展为完整的插曲段落，便可获得丰富的意义；最起码，它与自身传统之间的联系可建立起明显的指向性。根据科尔曼的解释，我将把这个续进结构当成一个旅程来听——虽然这个旅程并非“随时候命”(always-already)以确保调性续进的乌托邦象征(贝多芬中期风格的典范特质)。如果 Op. 132 中存在英雄主义，那么它并不会出现在同一性凯旋的时刻(这个由奏鸣曲和调性所讲述的故事，仿佛是自由选择、独立发展的)，而是使音乐的潜在人格依次皈依于自身的局部性质，发现没有任何一个局部能够给出圆满的答案，才最终试图打造出一个结局，即便收束本身已被认为是空虚、没有价值的东西。假使 Op. 132 的主题，不同于《英雄》交响曲中的统一曲调，在开篇就显现出来的各种冲动之间互相砥砺、纠结混乱的多元图景；那么 Op. 132 的音乐过程或许既是讲述故事的理想形式，又是可以保存同一性的独特形式。要想调和这种二律背反，唯有推翻该特定主题得以成立的根基。

旅程的轨迹始于第二乐章，音乐进入到一种舞蹈性的社交场景。与第一乐章久久不愈的裂隙相比，第二乐章自始至终坚持着动机的同质性。该乐章的人格单元，其统一性，已强大到可以束缚其潜在动态发展的程度；高度复杂的对位手法，被科尔曼形容为一件精雕细琢的珠宝。然而，即便是严格的精确对位法也无法冲散[132]第一乐章

遗留下的焦虑感：三声中部时而徜徉于柔和悠扬的风笛声，时而爆发出令人措手不及的骇人暴力。除了通过对这两种极端值的同一性的严格整合，第二乐章似乎没有其他可以回应或调和的方式。

《感恩赞歌》让我们重返下中音所表征的幻想世界。这种运用利底亚调式以及经文歌素材表现古代宗教热情的手法，深受早期浪漫主义者的喜爱。然而，当我们刚刚相信了该乐章所表现的宗教信念，它在整个四重奏的中间位置以及中段 F 大调的出现，却又彰显出一种有违理性目标的异质性：体验的升华确保了音乐的持续性，但自我奋斗并不一定步入至福的圣境。

于是贝多芬此前视为调性作品理所当然的因果性不复存在，取而代之的，是一种 F 大调利底亚调式的《感恩赞歌》与注释有"感受新生力"(Neue Kraft fullend)的 D 大调乐段之间隐晦而微妙的转换。18 世纪的属-主关系，在聆听的反思中可理解为一种暗示性的因果关系：一旦属-主关系消失，人们便会意识到这种关系在多大程度上巩固着那个早先的世界，并在听觉上使各种融合具有自然而然的效果。倘若从"感恩赞歌"到"感受新生力"的进行经过了一个属音，那么这个续进将意味着祈祷者实际上已经痊愈了，尽管这个乐章的隐晦支点所标示的因果关系是外在于人类理性和工具领域的。这个利底亚的世界是不可言喻、神秘莫测的，超越于一切准则和惯例。尽管如此，贝多芬在这里还是通过再度语境化(re-contextualizing)和对手头符码的功能拓展，让音乐继续进行下去。

第四乐章的进行曲让我们返回到了主调(A 大调)，回到了一个具有高度社会性指涉内涵的语境，回到了坚忍自信(甚至有嫌刻板)的自我意识——但是这种自信心来得颇为荒谬，因为与忧心忡忡与神秘莫测这两种交替出现的音乐情绪相比，它显得格外不协调。一种在第二和第三乐章中仅是潜在于戏剧场面的气势磅礴的叙述在此突然占据主导。一个宣叙性的更快板突然闯入，揭穿了进行曲的谎言，其曲调之抑扬顿挫，近乎于一场雄辩滔滔的演说。

[133]随后，我们进入到了用奏鸣-回旋曲式写成的终曲乐章。

它吸收了开始乐章愁云惨淡的曲调片段，将之充分发展成一场对这首四重奏整体性丧失感的悲悼。不过，贝多芬并不想让听者获得慰藉，即便是在悲剧性的屈服之后。在乐章末尾，他神乎其技地将我们拉进了大调所营造的一种悖谬的"大团圆"结局——比起三百年后《三分钱歌剧》(*The Threepenny Opera*)的结尾，Op. 132 的毁灭性即使更为剧烈，但讽喻性也毫不逊色。

假使在经过了这番旅程之后，主体性(subjectivity)依然没有呈现出鲜明的收束迹象，如《布拉格交响曲》或《英雄交响曲》那样达成最终的和解，大抵是因为此类结构早已丧失文化的公信力。对处于人生尽头的贝多芬而言，他恰好不想在统一的幻想、自命不凡的信仰、道德律令的约束、幽怨的孤芳自赏以及永恒的希望之间选择其一，而是让主体处于徘徊往复的状态。哪怕只是在一种脆弱模糊的叙述序列过程中将上述元素加以串联，他也没有赋予一丝一毫的动力。

列奥・特莱特勒(Leo Treitler)曾以如椽大笔，阐述了贝多芬《第九交响曲》终曲乐章如何同时既制定又消解其符号法则的方式。[①] 假如作曲家在 Op. 132(以及《第九交响曲》)大费周章消解了符号法则，应该是为了重新恢复法则的潜能，使法则能够经受住作曲家本人挥之不去的怀疑主义的考验。诚如后世尼采所言："如果我们拒绝在语言的牢笼里思考，我们就只好停止思考。"而且，就阿加乌的隐伏深景(hidden subsurface)以及科尔曼的叙事旅行(narrative journey)二者的概念层面而言，贝多芬仿佛根据自己的全部人生实现音乐的表意(signifying)。

事实已很明显，18 世纪文化体裁建构起来的重心，对晚期贝多芬已失去了约束力。于是，越是看似自然天成的化解矛盾的技术形

---

① 参见 Leo Treitler，《历史、批评主义以及贝多芬的第九交响曲》("History，Criticism，and Beethoven's Ninth Symphony")，辑于《音乐和历史想象》(*Music and the Historical Imagination*，Harvard University Press，1989)，尤见该书第 25—28 页。

式，其人工的介入性越多，也就越成为一个谎言。在18世纪的余阴中，艺术家们一次又一次地返回到“主体间性”(Inter-subjectivity)的启蒙主义完整图景，并试图将之奉为创作的原则。然而，内-外之间的隔阂、[134]社会共识与真挚个性之间的鸿沟，自此却日趋变大了。

或者说，只有德国完全如此。绝大多数其他的欧洲文化并未认可这个隐喻——把自律的乐章或套曲，理解成一个关于自洽(self-contained)和自我生成(self-generating)的主体性的表演。因为谣曲及舞蹈在口头语和集体娱乐模式仍然大行其道，表现社会互动以及多元视角的歌剧在法国和意大利仍方兴未艾。如果在当时音乐作品与这种极端自律的个人性并没有彻底等同为一体，我们对于音乐史人物的褒贬臧否、分析方式，乃至音乐的生产，或许将是另一番局面。

如美学家以及音乐批评家们狂热的智力活动所表明的，自主性器乐音乐的地位上升，并不是一件单纯的历史事件。文论家罗斯·钱伯斯(Ross Chambers)曾指出，从乐于依赖惯例的“可读性”(read-erly)体裁到投身于对“写作艺术”(writerly)事业的追求，表面上是摈弃了惯例，实则是严格地服从于一种更高层次的惯例。[①] 因此，对于集体共识与社会契约的诉求实际上在19世纪并未消失，甚至也没有在德国消失；这一诉求实际上改头换面以反惯例的姿态出现，人们的鉴赏不得不接受教导——诚所谓基特尔所说的“接受工业”(re-ception industry)。

而深藏在结构表层——无论是断裂，抑或是有意制作易解性的假象——之下的“真正”主体及其日益纯粹化的完整性，唯有极高的洞察力方能把握得到。彼得·米德尔顿(Peter Middleton)将这种深为浪漫主义和现代主义文化痴迷不已的“隐蔽的主体性”(hid-den subjectivity)谓之为“内在的凝视”(the inner gaze)，并强调这种“隐蔽的主体性”往往当归入形式议题，而不是视作自我意识

① 参见Ross Chambers在《故事与情境：叙事的魅力与虚构的力量》(*Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*. University of Minneston Press, 1984)第一章的论述。

(*self*)的翻版。① 在音乐中,申克尔已经探索了如何在系统机制之上追踪一部作品根本内涵的方式:这意味着,只要乐章是从一个内聚性主题衍生而来,申克尔便能够追踪到乐章的续进轨迹;如若不然,他便毫不犹豫地把作品贬视为一个大杂烩。

然而,表层自身所具有的感性特质与叙事性,对于听众而言始终不可或缺。[135]而且19世纪音乐的公共维度(今天的音乐专家们往往对此或视而不见,或干脆摈弃),便是通过追踪其他文化范畴的各类叙述模式——比如脆弱、暴力、焦虑、性政治、愉悦、异国情调等等,无一不是作为那个时代的中心议题——广为流传的。很显然,分析学家们条分缕析之后抽炼出的完美图表及框架结构,并不能确凿揭示出这些作品的外显内容。就此而言,对于Op.132中令人不安的感性特质,阿加乌的解释力度显然不及科尔曼与本人。不过,倘若我们宁愿以折中的立场认同"绝对"(absolute)音乐对于文化事务的履行,而不再坚持"实际的"(real)意义只存在于深层结构网络,那么同时重视公共的叙事手法以及内在完整性的展演显然将必不可少。

当然,20世纪带来了另一个更为严峻的主体性危机。就像基特尔曾深入阐述的,在这个时代的创作原则中,几乎再难见到把内部的完整性与最低要求的公共可懂性联系起来的思路;因为最低要求的公共可懂性,已经成为众矢之的。为了不再使话语陷入完全缺乏约束的境地——因为这曾是对官僚化、商品化世界的绝望妥协之举——不计其数的德国作家们,开始揣摩和模仿着精神病人的措辞语调(甚至是曾企图把语言从意义中解放出来而进行语素的序列化实验的人们);勋伯格也曾用"癫狂意象"斩断音乐与惯例性沟通模式残留的脆弱联系。艺术家们这种蓄意培植的"孤独性"(autism),全然是出于对"纯真自我"这一意象不惜代价的守护——"纯真自我"成

---

① Peter Middleton,《内在的凝视:现代文化的男性化与主体性》(*The Inward Gaze: Masculinity and Subjectivity in Modern Culture*, New York: Routledge Press, 1992)。

了当时唯一受欢迎的姿态。

不过，如哈尔·福斯特(Hal Foster)所言，甚至连表现主义实际上也是一套具有惯例基础的语言：

> 表现主义对于直观性的追求肇因于这样一种信仰，即，相信一种超越于惯例的内容之存在，一种超越于表征的现实性之存在……表现主义拒绝把自身视为一种语言——这个否定对于自身的直观性诉求却又必不可少，如此方能将"自我意识"提升为一种始源。否定了自身的修辞性本质，[136]也就否定了一切有碍于个体表达之首要性的中介因素。这些中介因素，常常被作为单纯的惯例加以摈弃，认为它们来自文化而非自然……(表现主义)说了一种语言，但是很明显，我们可能忘记了这种语言的惯例属性，而不得不重新探索如何对自然进行编码，以及如何模拟直觉的方式……毕竟，混乱无形并不能解除惯例的影响，也无法终止中介因素的干预；因为表现主义者对于感觉的呈现方式，本身也是一种修辞形式……于是，表现主义的喁喁独白实际上是一种演说，人们对其修辞性的控制本身无可指摘，但尽管如此，它仍具有形式化或格律性的呈现方式。①

与调性音乐的符码相似，无调性音乐的不谐和与非连续性本身建构了一套惯例词汇表；而且归根结底，这套惯例词汇表仍是从诸如疯狂、狂怒或痛苦等情绪的传统表征中衍生出来的。② 不仅如此，在这种极端去中心化立场的表象之下，序列主义者找到了一条

---

① Hal Foster，《表达谬误》("The Expressive Fallacy")，辑于《录音：艺术、景观、文化政治》(*Recordings*：*Art*，*Spectacle*，*Cultural Politics*，Bay Press，1985：60—63)。

② 阿多诺在他全部的著作中，重复引述了无调性语汇与传统之间的关系。比如，可参见《美学理论》(*Aesthetic Theory*，University of Minnesota Press，1997)的一段话："失谐、被密封的现代文化，通过美化自己的对立面——痛苦——而获得了诱人的感性"(第15页)；"艺术……总是意欲失谐……失谐是一种立竿见影的表现……表现只能被看成是对苦难感受的表现……"(第110页)。

确保中心主体性不断涌现的路径。在勋伯格、布列兹以及巴比特(Babbitt)的作品中,我们发现的(既是因为所受过的专业训练,也因为懂得如何分析总谱)一种风格特质,听上去杂乱无章,实际上却是经过严格计算的统一主体。集合理论与分析的紧要性由此可见一斑。

聆听约翰·凯奇的作品,或许与那些经过高度严格序列化后的组合音集相比,并无太大的差异。但这恰恰是凯奇构成一种威胁的原因,因为他呈现出了潜伏在断裂表层之下的可能性……统统不过是虚无。① 承载主题的容器(即使我们知道它仅是纯粹的信仰),由此便证实了自身边界的缺失;此外,无边界的容器与通常所认为的深度容器之间的奇异相似性,也让人们回过头来提出异议。

在逐一破解了这些生成性隐喻的迷雾之后,我们到达了一个文化发展轨迹的终点。毫无疑问,这条轨迹在当下——至少从它如脱缰野马般远离了大众的理解力之后——并不受人关注。然而,20 世纪的主流概念,[137]却根植于那些被视为“纯音乐”的深层主体性结构。正是这种立场造就了我们的分析手法,进而建构了评价音乐的方式,即便绝大多数的曲目对于主体性游戏的兴趣微乎其微。

只要仍以“纯音乐”的方式行事,音乐其他的制造方式便被排挤在“音乐之外”(extra-musical);这让我们既无法对其给予严肃的思考,甚至还企图将这些音乐作品的外部特征加以悬置,以便顺理成章地进行有机分析。于是乎,舒曼并没有在标题音乐的范畴内详加阐释柏辽兹的《幻想交响曲》,而是给出了一种歪曲的(尽管从意识形态上绝对必要)形式化解释;阿伦·福特则意欲把不拘一格、激进先锋

---

① Jean-Francois Lyotard 的《漂移的作品》(*Driftworks*)中的《无言》(“Several Silences”, Semiotexte Press,1984:95—98)。另见 Fredric Jameson 的《后现代与晚期资本主义的文化逻辑》(*Postmodernism, or, The Cultural Logic of late Capitalism*, Duke University Press,1991)第一章。

的《春之祭》归并至德国的统一主体性；还有分析学家们，通过吉米·亨德里克斯(Jimi Hendrix)[①]炮制出申克尔图表式的调调。而一旦我们从“纯音乐”对所偏好的特定作曲家群体的解释中抽身开来，仅把他们的创作视为惯例与文化限制下的一种结果，在针对致力于在自律化/主体性典范之外开创另一番音乐格局的作曲家们的解释上，或许会容易得多。倘若音乐分析依然痴迷于寻找深层结构，那么模式的“内爆”(implosion)也将为非传统的价值赋予——无论过去与现在——留下宽广的场域。

此外，我相信，高度序列主义音乐作曲家们的成就也会给世人留下日益深刻的印象。但前提之一，是要把这些作曲家们的形式构思，既能够作为表征工具(representational apparatus)的组成部分加以理解，又能够不排斥形式构思所依托于歌词、指涉以及隐喻的文化属性，并且还能够在历史的特定时刻理解其具体意涵。在本人心中，理查德·塔拉斯金在关于斯特拉文斯基作品的精彩阐释中，对此提供了一种分析模式，其笔触之精湛，无人能出其右。在塔拉斯金的笔下，形式被诠释为内容，文化议题与艰深技法始终水乳交融、互为表里。[②]

[138]若仍然固守“纯音乐的”解释(即便是针对“绝对”音乐)，便会在最大程度上阻碍关于这些作品为何和如何产生巨大影响的理解，它们如何与自身时代的张力进行沟通，以及为何它们如今依然重

---

① 参见罗伯特·舒曼发表在1835年《新音乐》上的《柏辽兹的交响乐》(“A Symphony by Berlioz”)，辑于 Edward T. Cone 翻译的《柏辽兹的“幻想”交响曲》(*Berlioz: Fantastic Symphony*. Norton, 1971: 220—248)；另见 Allen Forte，《〈春之祭〉的和声结构》(*The Harmonic Organization of The Rite of Spring*. Yale University Press, 1978)。Matthew Brown 的《〈小翅膀〉：音乐的认知研究》(“'Little Wing': A Study in Musical Cognition”)，辑于《解读摇滚：音乐分析文集》(*Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*. John Coach and Graeme M. Boone, Oxford University Press, 1997: 155—170)。

② 参见 Richard Taruskin，《斯特拉文斯基和俄罗斯传统：一部作为自传作品的〈玛芙拉〉》(*Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, University of California Press, 1996)。

要——那些经常被视为根本原理的深层结构,实际在以各种方式践行着文化事务。即使是这些深层结构打算在反惯例的避难所中对我们言说的时刻,事实亦复如此。

第五章　在废墟中沉醉：一种后现代处境

[139]用一个弥漫于这个时代的悲观论来说，今时今日已步入文化史的终结，即，一个所谓的后现代主义时代（姑且对此暂不做臧否）。就算不用后现代这个术语，各种措辞的调调实际也是名异实同。譬如，音乐理论家罗伯特·摩根（Robert Morgan）对于唐纳德·托维的主流神话学必将消亡的哀叹；抑或，伦纳德·迈尔所说的为静态文化史所奉持的线性发展路径势必土崩瓦解。① 阿多诺在二战后一篇绝望悲叹的文章中声称，“奥斯维辛之后写诗是野蛮的”，② 不计其数的历史学家也用战后文化的萧条贫瘠证明了这一宿命论预言。于是乎，我们的栖身之所，往往被贬视为历史的废墟。至少在可

---

① Robert Morgan，《二十世纪音乐》（*Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1991: 486—489）；Leonard B. Meyer，《音乐、艺术与观念》（*Music, the Arts, and Ideas*, University of Chicago Press, 1967）第6—9章。我在本书第二章也论述过通行于音乐学领域的主流图景。

② Theodor W. Adorno，《文化批判与社会》（“Cultural Criticism and Society”），辑于《棱镜》（*Prisms*, trans. Samuel Weber and Shierry Weber, Cambridge, Mass. : MIT Press, 1981: 34）。也可参见Adorno的《伪神话：现代音乐文集》（*Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*. *trans.* Rodney Livingstone, London: Verso, 1992），因为他想要借此定义奥斯维辛之后的音乐。

预见的未来，似乎在这断壁残垣、满目疮痍上的文化竞技场之内，已不再可能出现任何具有价值的事件。

后现代主义的攻击者们，喜欢诟病他们所谓当代文化的寄生性。因为有太多的当代艺术，无不涉及对旧有风格符号及惯例堂而皇之的挪用；尤其是刻意回避共性法则成为某些现代主义的主流之后，这种寄生性更是一览无遗。弗雷德里克·詹明信把当下艺术对各类风格法则作不同拼接混搭的手法，[140]曰为“拼贴”(pastiche)与“戏仿”(parody)(“戏仿在此已失去了幽默的意味”)。① 让·鲍德里亚(Jean Baudrillard)也给现今的制作品贴上了“仿真”(simularca)的标签——意即，一种原创性匮乏的复制品。② 鉴于长久以来，惯例总是被贬低成了一种毫无新意的表达程套，批评家们由此自然而然把回归传统视为作曲家无力革新、因袭传统的铁证，痛斥当代作曲家们在惯例的同化下丧失了良好的战斗力。

久而久之，拒绝惯例的观念在音乐领域深入人心，尤其是面对某些极其重要的音乐惯例——即，调性——之时，这种观念更是严重。譬如，在形形色色的教科书以及批评类著述中反复出现的线性音乐史观所强调的：调性和声系统的瓦解始于1800年，最后在20世纪初被阿诺尔德·勋伯格(Arnold Schoenberg)彻底颠覆。同现代派画家反对写实(representation)、追求抽象(abstraction)的理念一样，音乐的符号规则与和声调性原则，日益在20世纪初的先锋派作曲家门心中堕落为一个诅咒。在过去数百年间，为防止不经意回到调性，巨大的智力能量都耗费在解决此问题的过程上了。作曲家们的音乐哲学，看

---

① Fredric Jameson，《后现代主义与消费者文化》(“Postmodernism and Consumer Culture”)，辑于《反美学：后现代文化文集》(*The Anti-Aesthetic：Essays on Postmodern Culture*，ed. Hal Poster，Bay press，1983：113—115)；关于这篇论文中相关思想的深度剖析，可参见他的《后现代主义，或者晚期资本主义的文化逻辑》(*Postmodernism，or，The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press，1991)。

② Jean Baudrillard，《仿真与拟像》(“Simulacra and Simulation”)，辑于《让-鲍德里亚选集》(*Jean Baudrillard：Selected Writings*. ed. Mark Poster，Stanford University Press，1988：166—184)。

似针锋相对，而无论是序列化还是偶然性，种种预防手法的形式设计，实质上不过是为避免重蹈调性思维的旧路罢了。

然而，就在现代主义竭力清除调性之际，无调性关于自身意义起源于调性的申言也就成了一个悖论。就调性的整部流亡史来看，一方面，调性既仿如一匹四面楚歌的困兽；另一方面，它又高高在上，具有着让-弗朗索瓦·利奥塔(Jean-Francois Lyotard)口中所形容的"否定性神学"(negative theology)的无上特权——这种神学以"魅力偶像"的化身君临天下，将妄图"叛教"的作曲家及听众群体一一镇压。① 当然，某些20世纪的作曲家(这些人，通常作为不曾参与到所谓持续进步的音乐创新史中的反动分子而被排除在音乐史之外)，实际并未通盘否定过调性及相关法则。而这一事实倒也反证了，[141]在调性问题上，无论作曲家是偶然为之还是以规避调性为根本创作原则，二者实际只是程度上的差别罢了。

近年来，三和弦音响在音乐作品中大量涌现的现象，已被无调性的尊崇者痛斥为音乐的倒退。就像一种文化突然抛开以前的严格食谱，狂吞暴饮"哈根达斯"(Haagen-Dazs)，愤愤不平的当代现代主义者们与那些即将结束"禁酒联盟"(Temperance Union，译注：该联盟又称"妇女基督教禁酒联盟"，1883年创立于美国)之禁酒令的女人并无二致。也就是说，他们不可自拔地沉溺在一种譬如戴维·德尔·特雷迪奇(David Del Tredici)《爱丽丝》(Alice)奢华乐队音响的病态快感中。② 作曲家笔下的爱德华时代主题，以一种怀旧、乐天的

---

① 参见 Jean-Francois Lyotard 在《后现代情境：一篇知识报告》(*The Postmodern Condition：A Report on Knowledge*. *trans*. Geoff Bennington and Brain Massumi，University of Minnesota Press，1984：78—82)中对于禁止再现的阐述。对于这段争议纷纭的音乐史阐述可以参见 John Cage，《无声》("Several Silences")，辑于他的《漂移的作品》(*Driftworks*. trans. Joseph Maier. New York：Semiotext[e]，1984：91—110)。

② 参见 David Del Tredici，尤其是《夏日回忆》(*In Memory of a Summer Day*. 1980)和《最后的爱丽丝》(*Final Alic*. 1981)。参见 John Rockwell，《调性回归，乐队听众和胜利的危险》("The Return of Tonality, the Orchestral Audience and the Danger of Success")，辑于《美国音乐总览：20世纪晚期的作曲》(*All American Music*：*Composition in the Late Twentieth Century*，New York：Alfred A. Knopf，1983：71—83)。

情绪将我们引至调性瓦解之前的时代——作曲家实现了昔日晚期浪漫主义与当下后现代主义之间天衣无缝的组接,仿佛现代主义这几年的禁欲痕迹已被完全剪除。诚如《圣经》"狗所吐的,它转过来又吃;猪洗净了,又回到泥里去滚"的寓言一样,这种线性进步的叙述轨迹在自身日益抽象化的导向中瓦解了。

但话又说回来,若站在现代主义盛期的制高点俯望,所有后现代主义作品的指涉性(referntiality)听上去实际大同小异(这与初衷背道而驰)。而在此我想要证明的是,过去二十年的种种实践,其必要性和多样性,实际上与文化史的其他时刻是相同的。对更年轻的一代人而言,今天的文化既不存在意义的匮乏,也并非"历史的终结"(the end of history)的宣告。如果我们的艺术家不再听从文化符码古往今来的禁令,那就不必把回归传统扣上被动消极的帽子。自 20 世纪 60 年代这个转折点以来,许多作曲家们开始相信,音乐应该是被"组成的"(com-posed)——更精确地说,"拼接"(put-together):由大量听众群体能够辨识的各类元素组成,音乐应当参与到这个积极激发阐释的公共竞技舞台上来。这种立场一旦成为大量音乐实践的潜在预设,音乐的共性(commonality)也就走到了尽头。在本章中,我将以一组[142]风格迥异的音乐作品——它们都创作于 20 世纪最后二十年,作者都是北美作曲家——为例,简要阐述它们如何根据各自的不同符码及惯例进行运作。

菲利普·格拉斯(Philip Glass)在《玻璃工厂》(*Glassworks*)(1982)第一首《开幕》("Opening")描述旧日时代的浓郁笔风,在其个人创作中可谓空前绝后。[①] 除了从头至尾对于三和弦的运用,这部作品还充分利用了钢琴,以及 19 世纪"文化行李箱"("cultural baggage")中的全部物什。二对三的节奏形态,以及唯有在三连音音

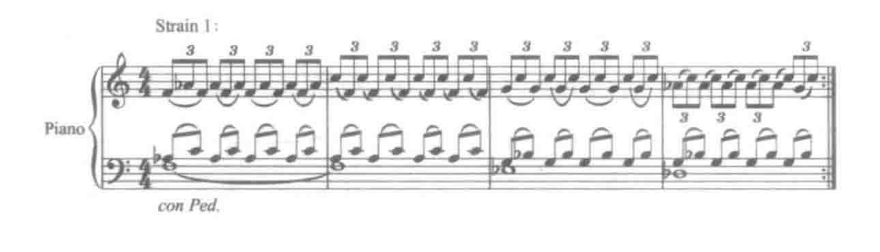
---

① Philip Glass,《开幕》("Opening"),选自 *Glassworks*(CBS 录制/Dunvagen Music Publisher,1982)。

型构成的错落有致的重音网络中才模糊浮现的隐伏旋律线条，无不让人联想到了舒伯特与勃拉姆斯的浪漫主义钢琴作品。此外，工整对称的四小节周期性乐句构成了作品自身的语法结构。

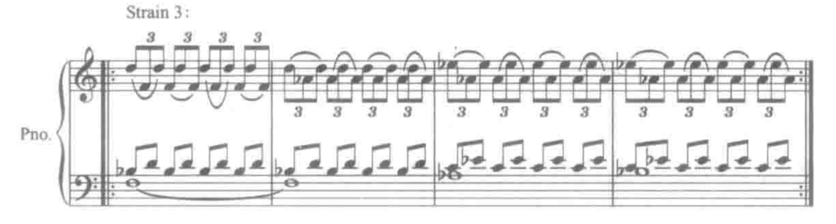
然而，毋庸置疑的是，对旧日时代主观内在性（subjective interiority）观念的模仿，堪为这部作品最具回顾性（retrospectively）的元素。明确从 F 小调开始的第一个乐句，暗示了一种隐而不发的伤感情绪：高声部一路跌跌撞撞进行到 F 的五度音，由最高音和最低音构成的紧张大七度音程（$\mathrm{D}^{\flat}$ 与 C）在下行四音音列的低音线条——这是哀诉低音的传统标志——中赫然现身，把音乐再一次拉回到开始的黯淡氛围。相形之下，第二个乐句则移至较低音区的大调地带（暗示了 $\mathrm{E}^{\flat}$ 大调），同时下降的旋律音型感人肺腑，仿佛受到了某个内部的力量之源的驱动——这是一条由浪漫主义作曲家精心培植的技术道路，尤其是舒伯特，他格外喜欢用此手法表现个人对心灵归宿的深切渴念，以及理想幻灭的绵绵痛苦。第三句诉诸表现惯例标记（右手声部第二小节的 $\mathrm{A}^{\flat}$，构成了对于 $\mathrm{E}^{\flat}$ 大调的迫切期待）的渴望，只是这个渴望最终破灭了（下沉的音型不具有任何依据以及探索目标）（参见谱例 5.1）。

Reveling in the Rubble



Strain 2:

Pno.



谱例 5.1：格拉斯，《玻璃工厂》，《开幕》（“Opening”）。该谱例获得 Dunvagen Music Publisher 的版权授权

从指涉的角度而言，若是未能启动 19 世纪符号学——它能够毫发未损地存留至今（尽管横遭现代派的激进改革），实在令人匪夷所思——的按钮，这部作品也就毫无意义。若欲令人在回望中瞥见浪漫主义的灵魂，[143]就得先给作品刻上浪漫时代无可或缺的情感纹饰——譬如，疏离感、对消失的阿卡迪亚的追思，以及关于乌托邦的渴念——缝缀成的礼服。然而，格拉斯对于这个追思性主体性的重构，实际上宣告了这种主体性本身便属于建构之物。因为，每当多愁善感的音乐让人忘我沉沦之际，便在某种程度上变得去中心化。这种去中心现象，主要归结于支配整部作品恒定而机械化的重复。

当然，不论经过句的纤柔与随后转调的凄美，如何令人心醉神迷甚至不可自拔，但在原样反复数次之后，这一切也变得索然无味。如果说，这种勃拉姆斯式的悲秋怀乡勾起了世人对于团圆的渴念，其后紧跟而来的音乐循环，却开始唤起另一种情绪。当然（正如大多数人一样），格拉斯此处所使用的“挑逗—撤回”（tease-and-withdraw）作曲策略，以及运用极简和弦的不断反复营造而来的极端沉闷感（谱例中每个曲调在完整演奏中分别重复 12 次），[144]都势必使人不快，甚至恼羞成怒。但听者可从中学会观察自身情绪如何受到这种音乐形式的影响。换言之，人们可以参与到这些修辞策略的构成元素——去解构——中去。如此及至今天的古典音乐会或电影音乐，这类修辞策略依然以其赤裸裸的本真性打动人心。①

① 譬如，Michael Nyman 为 Jane Campion 的电影《钢琴课》（*The Paino*）配乐，就运用了此类音乐样式刻画 19 世纪。

除此之外，听者也可以选择把注意力锁定在格拉斯如何组织时间体验的线索上——因为它完全不同于以明确目的为旨归的运转方式，而目的性旨向往往是调性体系的常见模式。尽管谱例中的三种曲调试图抵达的内在目的地，并没有明显的调性暗示，且音乐的结束方式实际上格外模糊——一边返回到开始的位置，一边不顾一切地驶向下一个曲调。但这首《玻璃工厂》中的《开幕》，仍可在聆听中感知到此种方式排列而成的三和弦时的心理活动过程。尤其重要的是，格拉斯在作品中置入的和声脉冲受到了禅宗轮回时间观的影响——这属于作曲家与亚洲音乐和哲学观邂逅下的间接产物。就像约翰·凯奇(John Cage)的某些实验一样，格拉斯的时间框架(time frame)充满了形形色色的重复素材。不同之处在于，凯奇对于非常规性的素材组合排列选择了偶然的方式；格拉斯则选择了认真重构这种为世人所珍视的自主性文化神话学中的主体性模式。显然，在格拉斯的《开幕》中，没有任何一处是偶然的(Chance)。

不过，格拉斯固然在音乐中，有意勾起人们对这种中心自我的遥思以及绵绵不绝的愉悦感，但他表达这种感觉的方式依然漫无目的。他绝不是要重返调性——仿佛我们从未离开过调性——而是要将调性再度语境化，并呼唤人们注意它的符号如何运作，以产生依然强大的效果。在某种意义上，相较于序列主义赤裸裸地驱逐调性，或许格拉斯对于调性的"信任"(believe)才更令人困惑。因为就序列主义音乐而言，在其令人头痛的结构脉络中，依然可以确信一个潜藏着的主体存在：即便这个主体的存在几乎无从察觉——因为在这里，*自我即表象*(surface)，*表象即是一切*。抑或者，一切取决于你聆听的方式。格拉斯惯有的方式却是自我沉溺式的，并且是在一种物我两忘、禅宗取向下的时间结构中呈现的。故而，任何人对这种音乐的诠释，都无法依循一般调性思维。格拉斯运用的[145]音乐符号很容易辨识，但这些符号组合后的自身结构意义却是意味深长、极具争议的。而也正是如此，相较于其他的简约主义作曲家，格拉斯更令人着迷、更经

得起世人物议的原因。[1]

如果格拉斯《开幕》是以首尾相当连贯的外观打破了形式的预期感，那么其他作曲家追求的则是相反的法则，即，试图在一种可感知的背景中呈现极其碎片化、折衷化的外观。当禁止调性的规训遭到推翻，以叙事为前提的各种松散结构也就重见天日。诚如特雷莎·德·罗乐蒂(Teresa de Lauretis)所言，对叙事的解构固然是重中之重，但叙事作为一种至为重要的文化行为模式实际很难被全盘否弃。所以，今人不难发现罗乐蒂所谓的"复仇的叙事"(narrative with a vengeance)的回归——意即，尽管这些叙事手法与现代性表征危机爆发之前的主流叙事模式大体相似，但建构新的文化可能性才是当今竭力追求的目标。[2]

想要在后现代主义艺术制品中挖掘出逻辑整饬的叙事线路，可能性有时似乎甚为渺茫，约翰·佐恩(John Zorn)的《斯皮兰》(*Spillane*)(1986)便是明证。[3] 在《斯皮兰》前五分钟的音乐里，女人的尖叫声、摇摆节奏的音高踩镲引入的爵士乐、呼啸的警笛声、狗叫声，以及形形色色的爵士乐、锣声、模糊迷离的合成器音效与共鸣声、脱衣舞表演及其吵闹嘈杂的看客，如此纷乱不堪的各色声响充彻耳际，并持续达25分钟之久。

音乐理论家科菲·阿加乌，曾把自己一部关于18世纪古典主义风格(例如海顿与莫扎特)的专著命名为《符号游戏》(*Playing with Signs*)。对于他把古典音乐的巅峰成就形容为一场"纯粹的能指游

---

① 格拉斯的音乐开始得到了应有的细致研究，比如 John Richardson 的《歌唱考古学：菲利普·格拉斯的〈阿赫那吞〉》(*Singing Archaeology*: *Philip Glass's Akhnaten*, Hanover, N. H.: Wesleyan University Press, 1999); Robert Fink 也在加州大学出版社出版过一本关于简约主义音乐的著作。参见本人的《说唱、简约主义，以及晚期20世纪音乐中的时间结构》(*Rap*, *Minimalism*, *and Structures of Time in Late Twentieth-Century Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999)。

② Tersa de Lauretis,《叙事中的欲望》("Desire in Narrative")，辑于《再见爱丽丝：女性主义、符号学和电影》(*Alice Doesn't*: *Feminism*, *Semiotics*, *Cinema*. India University Press, 1984: 103—57)。"复仇的叙事"一语出自她论文的结论段落。

③ John Zorn,《斯皮兰》(*Spillane*. Elektra/Asylum/Nonesuch, 1987)。

戏”(a mere game of signifiers)的措辞，本人虽难以接受，却也不得不承认，它完美描述出了我聆听佐恩这首作品时的感受。这部作品貌似把极具煽动性的鲍德里亚(Baudrillard)与电视观众的习惯心态之间制定了一种联系：作品类似于电视机的屏幕，一连串错乱不堪的图像接连闪现其中。[①] 诚如佐恩的自述：

> [146]我抓住了一种极短的注意力时长。某种意义上，对缺乏耐心的人而言，我的音乐是一种理想类型，因为充溢在音乐中的海量讯息以极快的速度不断变化。但人毕竟还是需要些耐性的，面对自己不喜欢的各种事情，你少不了得忍耐几十秒让它们过去。……你会意识到，速度改变了世界。瞧瞧这些玩电脑、电子游戏长大的孩子——这些游戏可要比我们小时候玩的弹球机的速度快十倍！年轻音乐家们身上的某些品质，随着年纪增长可能荡然无存。我喜欢的是像胡斯克·杜(Hüsker Dü)，金属乐队(Metallica)，黑旗乐队(Black Flag)，十字乐队(Die Kreuzen)这样的乐队。超速乐队(Speed bands)、激流金属乐队(thrash bands)……它们其实是一种全新的思维方式、生活方式。我们总希望与时俱进，至死方休。[②]

这种备受现代主义理论家诟病(譬如鲍德里亚、詹明信)的现代主义思潮中的碎片化主体，此时此刻，如此肆无忌惮地张扬自身。它完全是一种群魔乱舞般的虚无主义，在西方文明的断壁残垣上恣肆狂欢。

---

① V. Kofi Agawu，《符号游戏》(*Playing with Signs*: *A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton University Press，1991)，另可参见第4章。

② 参见 Jean Baudrillard，《交流的狂喜》(“The Ecstasy of Communication”)，辑于《反美学》(*Anti-Aesthetic*，ed. Foster，126—134)。E. Ann Kaplan 运用了这类意象去界定MTV中的音乐视频，虽然她疏忽提及这首歌曲所建构的内聚性层次实际依靠的是另一种视觉性。参见她的《全天候摇滚：音乐、电视、后现代和消费文化》(*Rocking around the Clock*: *Music Television*, *Postmodernism*, *and Consumer Culture*. New York：Methuen，1987)。

然而在我看来，或许连约翰·佐恩本人也难以接受这种文化观。《斯皮兰》的标题显然取自著名的"冷硬派"侦探小说和20世纪40年代洛杉矶的黑色电影。一旦听众了解个中线索，便不难理解这部作品中的音乐事件序列——至少不难感觉到，它的风格是在20世纪晚期文化的范畴中确立起来的。因为，即使人们不知道19世纪音乐往往倾向于用紧凑、有机的传奇体裁讲述英雄自我实现轨迹的叙事方式，也仍不难从耳熟能详的城市低俗小说以及将小说搬上荧屏的好莱坞影片中挖掘出一个叙事图示。

一声女士的尖叫暗示了暴力的存在。在这部作品中，追踪侦探活动进度的依据，并不是直接来自侦探的内心感受（虽然这或许是我们聆听德国浪漫主义器乐音乐的典型方式），而是他走街串巷，出入鱼龙混杂、灯火辉煌的夜总会的一系列行为。此时此刻，我们仿佛听到的是想象中的一段电视影像[147]——尽管栩栩如生——的场景配乐。我们还希望叙事连贯、形式统一，尤其当音乐进行到四分之三的高潮——也就是其他的尖叫声响起，超验神秘的管风琴与合成人声弥漫四周，机关枪猛烈火力扫射插入的时刻——之后，期待出现一种治愈性的"结局"（dénouement）——钢琴酒吧中的窃窃低语（几乎根本听不到）、超酷的爵士乐，以及交织在渐隐渐消的狂风骤雨中感伤至极的电声吉他。[Zorn，《斯皮兰》（Spillan），唱片封面说明文字。]唯有在此时此处——就像典型的冷硬派小说一样——方可窥察到主角的内在性乃是存在主义的异化，最终就此标示出他是一位浪漫主义孤独者的后裔。就此而言，即便角色的外表完全模糊不清，但佐恩仍让我们看到了一个格外熟悉的主体性类型。

就像海克托·柏辽兹（Hector Berlioz）在音乐体裁的运用中，喜欢根据奥德赛之旅的见闻迂回地讲述故事一般，①约翰·佐恩的影

① 虽然洛杉矶气候干燥，但城市街头的雨声构成了"黑色"（noir）配乐的常规惯例。对于情绪的考虑在此盖过了现实。

视想象力在耳熟能详的音乐类型中迂回穿插。在《斯皮兰》中,他引入了形形色色的爵士乐、蓝调和乡村音乐,以及自己(作为一位技艺高超的萨克斯手)与乐队成员对各类场景的逼真模仿。

在音乐会现场上,他们精湛的集体表演技巧才更能体现得淋漓尽致。因为唱片中的音响并置,导致实际演奏在听觉上降格为一种音响的单纯拼接。当佐恩发出了指令,乐手们从一种体裁风格的即兴表演中转入到另一种,而每一次的转换,均从容自若,无半丝迟疑。

然而,佐恩是从正统的作曲背景中脱颖而出的。过去的训练,让他以集合理论的方式思考问题;同时,他坦言自己的作曲法则实际受到了斯特拉文斯、勋伯格、艾夫斯、帕奇(Partch)、瓦雷泽(Varese)以及凯奇的影响。① 不过,他音乐中的显性内容以及影视特质,证明他在非洲裔美国人与普罗文化(pop culture)中获益匪浅。如他自己所言②:

> 我是在纽约长大的,从小就是媒体达人,看过不计其数的电影、电视节目,买过成千上万张唱片。其中大多与爵士乐有关,[148]除此之外,还有许多摇滚乐、古典音乐、民族音乐、电影配乐。我把这些音乐体裁融在一起……但我觉得,爵士乐并不是其中最重要的音乐传统,即使爵士乐的感觉对我来说至关重要。我相信,若想要创造出一些不同寻常的东西,即兴创作就需要吸收更多元的要素。我们应该汲取所有伟大音乐和音乐家的精华,而不必在音乐的隔阂——有时,音乐的隔阂要比种族或宗教的隔阂更为强烈——前缩手缩脚、畏首畏尾。这是今天的普罗文化其优势所在。它是普世性的!③

---

① 譬如,回想一下柏辽兹的《幻想交响曲》《罗密欧与朱丽叶》或《浮士德的沉沦》。柏辽兹对音乐装饰的时间编排,几乎与他的法国歌剧前辈们的幕间嬉游曲做法同出一辙。

② Zorn,《音乐中的约翰·佐恩》("John Zorn on His Music"),辑于《斯皮兰》唱片封面说明文字。

③ 同上。

佐恩的音乐，宣告了他拒绝遵守由安德里亚斯·胡塞恩（Andreas Huyssen）在所谓的“高文化”与“流行文化”之间划出的那道“鸿沟”（The Great Divide）。因为，他同时是两者的继承人。①

毫无疑问，佐恩在《斯皮兰》中采用了品种最为体系化的普罗体裁。在其他作品中，他还吸收过欧美卡通系列剧《哔哔鸟与荒野狼》（Road Runner Cartoons，译注：哔哔鸟是华纳兄弟喜剧卡通系列里的角色，它以雄性走鹃为动物原型）②和意大利式的西部片（spaghetti Western）的体裁。他显然深谙这些体裁之间的逻辑关联，因此能够既富有音乐形式的实验性又不丧失易解性。实际上，根据前文引文中佐恩的自述，诸如短暂的注意力时长、对大量爵士乐和普罗体裁的炫目拼贴，以及插入式的循环，都说明《斯皮兰》完全体现了当下令人最为典型的情感结构——不管你喜不喜欢这部作品！

为获得叙事的内聚性，佐恩的许多音乐作品都依赖于暴力意符。在《斯皮兰》中，女人的夺命尖叫拉开了音乐的序幕，并且反复出现以确保我们的思绪不偏离音乐的运行轨道。在《哔哔鸟与荒野狼》（*Road Runner*）中，不时出现在各个插段的爆炸声，传递出了荒野狼周期性灭绝的讯息。在以萨德侯爵为原型的一部作品中，饱受折磨的男性受害者的凄厉惨叫则构成了情节（表演者是 Faith No More 乐队的领唱）。正如动作片、电视剧以及电子游戏中的人物一般，痛苦的表情成为一种预期性的结构性标志。这些标志，既令人着迷，又是保证注意力持续不断的诱因。佐恩所表现的世界，不是 18 世纪社会和谐共处的世界，也不是 19 世纪的[149]暴力仅仅只在某个极端结构性时刻或者叙事关键处大爆发的叙述轨迹。在佐恩的作品中，五光十色的表现与当下主流媒介密不可分，无处不在的暴力，化为一

---

① Andress Huyssen，《大分裂之后：现代主义、大众文化、后现代》（*After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. India University Press，1986）。

② John Zorn，《哔哔鸟与荒野狼》（“Road Runner”），辑于 Guy Klucevsek 的《特兰西瓦尼亚软件》（*Transylvanian Softwear*. John Marks Records 4，1994）；《大枪击：约翰·佐恩演奏恩里奥·莫里科内的音乐》（*The Big Gundown: John Zorn Plays the Music of Ennio Morricone*. New York: Icon Records，1986）。

种常态。它已全然不是随机性的组合或虚无的“戏仿”(parodies)(我们有时称之为“无来由的碎片”[rubble without a cause]),显现出一种意义过剩的倾向。令人匪夷所思的是,这些作品听上去——某些时候从字面上来看——居然颇有些卡通味。

然而,佐恩所运用的素材——包括外观和形式背景——虽然都是些耳熟能详的音响及体裁,可是作品的相对易解性,既不能保证他拥有了素材的意义,也不能确保避免引发极端不同的反应。在1993年,音乐理论家久松艾莉(Ellie Hisama)在发表于《流行音乐》(*Popular Music*)上的一篇论文中,分析了由诸如大卫·鲍伊(David Bowie)和约翰·康加·麦伦坎普(John Cougar Mellencamp)这些流行音乐家们的唱片和视频中关于亚洲女性的情色幻想。① 不过她论文最惊世骇俗的部分,聚焦在佐恩某些作品所唤起的亚洲女性想象,其中许多运用了前文中已经提到过的暴力策略。几乎与久松论文同一时间,佐恩把自己痴迷的内心幻想进一步淋漓尽致地表现出来——一个是专辑《受虐花园》(*Torture Garden*)封面上的遭受性虐待的亚洲女性形象,另一个则是《赤裸之城》(*Naked City*)封面上涉及的凌迟场景。久松艾莉的论文已令亚裔美国人对这些幻想怀有戒心,对于佐恩的表演,已有群体代表撰文严词抨击,反对之声日益高涨。②

佐恩自己并没有否认视觉和音乐意象上的暴力,他对于这种暴力的理解是从二者相互关联的角度出发的。佐恩曾如此解释过,自己的图形化意象:

曾因其所具有的失范特性而加以运用,以此例示那些隐藏

① Ellie Hisama,《制作中的后殖民主义:约翰·梅伦坎普,大卫·鲍伊和约翰·佐恩的音乐》(“Postcolonialism on the Make: The Music of John Zorn Mellencamp, David Bowie and John Zorn”),辑于《流行音乐》(*Popular Music*, vol. 12, no. 2, 1993: 91—104)。

② 有关这场争论的精彩总结见于 Denise Hamilton 的《佐恩〈花园〉的硬伤》(“Zorn's ‘Garden’ Sprouts Discontent”),辑于《洛杉矶时报》(*Los Angeles Times*, 1994—8—15)第9页。

于痛苦与欢乐、生命与死亡、恐惧与狂喜……之间的人类体验区域。在旅居日本的岁月里，我痴迷于性虐恋场景。我曾经现场表演了这类意象。如果有人对我有所非议，那是因为他们并不理解我作品的视野。[150]作为一名艺术家，应该学会以一种合乎逻辑的方式去处理这些主题。我也曾经在暴力场景中选择白种人。①

在《受虐花园》和《赤裸之城》的意象痛遭非议之后，佐恩首次明确强调了自己理当拥有的表现自由——他要求有探索刺激个人想象力的一切主题的权利。最后，佐恩承诺对专辑进行重新包装，只是在公开的道歉中，言语间仍隐有不平之意：

即使我把那些对我的创作的莫须有批判放在心上，作为一名艺术家，你也不可能取悦所有人。我不想使居住在这个国家中的亚洲人陷入困境，我是站在他们这一边的。而且坦率地说，我不认为我的唱片对他们怀有偏见。②

许多佐恩的同僚，也纷纷发表声援，抗议这种侵犯佐恩艺术自由的行径。针织工厂（Knitting Factory）总监迈克尔·多尔夫（Michael Dorf）公开申明：

约翰有自己的艺术忠诚。他在这个主题上做过广泛搜集以及深入研究。他深深地痴迷、沉醉于亚洲文化。他没有丝毫偏见，仅仅只是表现了关于女性、亚洲女性以及侵略过其他亚洲国

---

① 佐恩，转引自 Denise Hamilton《佐恩〈花园〉的硬伤》一文。佐恩将文学理论家乔治·巴塔耶和摄影家 Joel-Peter Witkin 的暴力意象作为自己的典范。他还证明了，自 19 世纪中期肇起的西方先锋派常常为了寻找灵感而研究萨德的作品。参见 Robert Darnton，《真正的马奎斯》（"The Real Marquis"，in *New York Review of Books*，vol. 46，no. 1，1994：19—24）一文关于萨德作为现代主义敲门砖的深刻阐释和重新评价。

② 佐恩，转引自 Denise Hamilton，《佐恩〈花园〉的硬伤》。

家的日本历史的个人感知。①

以上论争引申出了以下重要观点。首先，明确的意符（signifiers）一旦被再度艺术化，便将受制于公共舆论和批评。不难发现，公开发难的不是审查机构——即便佐恩唱片中人体的肢解意象招致如潮激愤的时候，政府也不曾禁止过他的音乐创作与表演。如果数十年来，艺术音乐始终可在严苛至极的审查制度下幸免于难，大抵是它对于作曲家和听众不具利害关系的缘故。然而，公共法则的回归与公共反应的邀请如影随形，就像佐恩的个案一样。

第二，正如连篇累牍的社论和国会听证会对于"说唱歌曲"（rap music）的批评不起作用一样，针对佐恩音乐的肢解意象的社会批判也因过于局限而显得苍白无力。不过，说唱艺人——即使是最放浪不羁者——也很少超过佐恩的失范层面。我并不是要提议[151]在国会听证会上讨论佐恩，只是广大公众在容忍度上的天壤之别，实在令人震惊。这种差异的产生，是否缘于说唱乐更为广泛的文化影响力以及实验艺术家的知名度——虽然有少数几位获得了和佐恩一样的巨大成功——相对低下？在某种程度上，回避商业化和文化事务的大多数现代派艺术音乐之所以免于公共审查，纯粹是因为其存在的无关痛痒吗？佐恩对于可沟通度的追求是否让他撤离了此前"严肃"艺术家躲避其中的避难所？

最后，我发现了佐恩重新引入——和当下另外少数几位作曲家一道——大量惯例的意义，取决于这些惯例和叙事暴力之间的联系。② 就此而言，佐恩与格拉斯这两种后现代主义的区别，已经不言而喻了——同样都是对各类三和弦的运用，但两位艺术家的排列组

---

① Michael Dorf，引自 Hamilton，《佐恩〈花园〉的硬伤》。

② Del Tredici 的《夏日回忆》（*In Memory of a Summer Day*）（1980）中为牛鞭和警车汽笛的配乐，标志了爱丽丝发现自己内心的真正欲望的时刻。约翰·亚当斯的《和声》（*Harmonielehre*）（1985）开始，作曲家在唱片封面说明中，将一连串锤击般的 E 小调三和弦形容为"异常的暴力和惊悚"。这些和弦和暴力性足以使他再度回到叙事。

合,因为截然不同的文化内涵而进入不同的轨迹——前者是叙事,后者是反叙事。由此,特瑞莎·德·劳拉提斯(Teresa de Lauretis)笔下的"叙事需要施虐狂"问题(narrative demands sadism),在佐恩回归惯例化形式路线的个案中体现得淋漓尽致。①

亚裔美国批评家们对佐恩的视觉意象大加挞伐,倒也隐约提出了一个问题,即,如何在一个此前完全专注于风格、形式和创新的文化语境中处理音乐内容?那些涉及拼贴、折中主义及意义空洞的后现代主义描述,或许使艺术主题变得合法,但也造成了影响力的式微。就我个人而言,与其像《春之祭》之后的新音乐首次公演后的悄无声息,还不如遭受类如好莱坞电影所引发的如潮争议。

与此同时,传统的回归——喜欢在广大听众可理解的范围内从事创作——让音乐再度引发了公众的关注和争论。或许围绕于佐恩身上的争论就是一个胜利的象征,虽然胜利来得非常痛苦——就像一只已然麻木多时的脚在血液回流时会感到刺痛那样。艺术音乐[152]如果想要吸引大众的关注,就必须参与到各类竞争观念不断激烈碰撞的市场中去。

显现在诸如格拉斯、佐恩这些作曲家表意实践中的前景化(foregrounding,译注:文体学中常见术语,与"背景"和"常规"相对应。意思指通过偏离效应来吸取观者的注意)和表征危机,不仅已在当代文化研究中有所爆发,同时也出现——甚至更加引人注目——在流行音乐领域;而流行音乐领域涉及此类实践的相关争论,亦曾在高雅艺术界亮相,这令人有些费解。在某种意义上,20 世纪 60 年代摇滚乐在评论界的位置,就好比是流行音乐中的现代派,譬如进步、本真性以及反抗的观念乃是其原动力。摇滚乐的生产者主要是白人男性中产阶级青年以及制造、发行蓝调唱片的企业家们,19 世纪泛滥的个人主义理想充斥其间。

① Del Lauretis,《叙事中的欲望》("Desire in Narrative",132)。

兴起于20世纪70年代初的迪斯科，将人们的注意力从这一审美问题转移到其他议题。与"标准叙述"相反，流行音乐在转向舞曲时，其政治内涵并不是变弱了，而是以耳目一新的独特风格崭露头角。身/心的分裂以及对于摇滚传统中白人、男性霸权的延续，突然受到因性别、性取向或种族问题而被边缘化的群体的诘难。从这些边缘群体的诉求中召唤出的新的形式实践，需要一段时间才能为世人接受，因为要想把那些摇滚粉丝一夜之间吸引过来，无异于痴人说梦——尤其是在摇滚乐日益强调身体解放和丰富的性别身份主题的背景下。如果作曲家开始回归调性，高雅艺术圈子内的评论家对此类现代主义强硬立场的背叛行为只是感到失望，那么当大部分公众开始抛弃叛逆摇滚转而拥抱黑人和同性恋舞蹈俱乐部时，埋首于流行音乐的批评家们或将彻夜难眠了。不妨回忆一下那场以"迪斯科真烂！"(Disco sucks，译注：sucks还包含着对迪斯科及其爱好者同性恋标签的厌恶和诋毁之意)为口号的、声名狼藉的反迪斯科运动——听众在[153]芝加哥电台流行音乐节目主持人的鼓动下聚集在当地的一个棒球运动场内焚烧迪斯科唱片。①

然而，为了站在主体的位置说话而不是继续维护摇滚乐的特权，新艺术家们必须通过重新解读、融合或解构等手段，在旧有惯例的内部清理出空间。鉴于当时流行音乐的主流表达，均以摇滚乐模式进行剪裁，同时这些主流样式在构思上又与一种对白人、异性恋取向下的男子气概的归化目标(naturalize)缠绕在一起——因此近来的流行音乐聚焦于表意实践。与20世纪60年代的摇滚乐手——他们试图制造一种本真、自足的主体性体验(参见本书第二章)——不同，当今许多艺术家们在音乐和意象的建构上，既极具自我意识又目空一切。然

① 直到现在，关于迪斯科的著述依然凤毛麟角。参见Richard Dyer，《为迪斯科辩护》("In Defence of Dosco")，辑于《记录：摇滚、流行乐与文字》(*On Record*: *Rock*, *Pop*, *and the Written Word*. ed. Simon Frith and Andrew Goodwin, Pantheon Press, 1990: 410—418)。另可参见John Gill，《酷儿噪音》(*Queer Noises*. University of Minnesota Press, 1995)。Mitchell Morris刚刚为加州大学出版社编订了一套迪斯科音乐集。

而这种浮夸的人工性并不必然意味着犬儒主义(Cynicism)。恰恰相反，它表现出了人类符号在塑造社会现实方面上的强大自信；此外，它还具有对妄图以自然、核心或本真的假面呈现自身的揭露效力。

已最为明确的制定出适用于后现代的策略类型的流行音乐家，乃是“明尼阿波利斯之声”的领袖，“那个曾叫“王子”的乐人”(the Artist Formerly Known as Prince，译注：全名普林斯·罗杰斯·内尔森[Prince Rogers Nelson]，由于艺名众多，在1993—2000年间，他将名字改为一个不能发音的符号，由此这段时期人们称他为“那个曾叫“王子”的乐人”)。与巴赫一样，“王子”的个人风格是在主流文化之外形成的，二人均通过商业发行网络获得了大量音乐性支持——巴赫借助印刷品，“王子”依靠唱片和无线电；二人都在一种日益周密而折中化的手法上大肆援用时代所能够获得的一切形式(无论是“洛可可风”还是“帮派说唱”)。“王子”从披头士、重金属或尼尔森·瑞德尔(Nelson Riddle，1921—1985，译注：美国流行音乐史上最伟大的编曲者)中根据需要遴选相匹配的手法，有时又在音乐中对丰富的美国黑人音乐传统予以指涉、引用和重写。

譬如，在他的歌曲《吻》(“Kiss”)中，运用蓝调的形式——带有无懈可击的男子汉的担当感(也正是这股男人味，才让20世纪60年代的英国摇滚乐人[154]接受了这个非洲裔美国人体裁)。[①] 然而，摇滚的男人形象实际恰恰是这首歌曲意图消解的目标。他最大的危险之处，是选择用一种古怪而脆弱的假音——类似于克劳德·基特(Claude Jeter)(参见第一章)——演唱。这并非“王子”在其他作品中轻松驾驭的

---

① Prince，《吻》(“Kiss”)，辑于《游行》(*Parade*. Warner，1986)。这张唱片献给了此曲的合作者，Artist的教父John L. Nelson。此曲最初为Mazarati而作，Mazarati的David Z参与了此曲的创编过程；David Z和Artist一样，都认为此曲匪夷所思，最后在*Parada*问世之前被反复搁置。它成为榜首单曲。关于此曲的其他解读，参见Robert Walser，《作为酷儿后结构主义者的普林斯》(“Prince as Queer Poststructuralist”)，辑于《流行音乐与社会》(*Popular Music and Society* 18，no. 2，1994：79—90)。罗伯特和我共同提出了对《吻》的解读，并在1989年国际协会在巴黎举行的“流行音乐学术会议”上发表。坦率地说，如果没有罗伯特的影响和他的渊博，我根本无法完成流行音乐的论文写作。

那种头声(head voice),而是一种刻意为之的紧缩音色。这种刻意为之的紧缩音色,仿佛是要去抑制越来越强烈的愉悦感,而不是简单的缓释。它导致听众无法把兴奋点持续减弱到正常男性的情绪范围之内。显然,他只能通过极度的张力才能设法维持情欲的亢奋。

《吻》同样以一种独特的悬置类型为特色,"王子"想要借此制造一种情欲的恍惚感。即使和声续进最终遵守标准蓝调,聆听者也需要在一段时间后才能察觉到这一事实,展开的过程由此非常缓慢:在4小节引入性的即席伴奏之后,"王子"在位于歌词第三行处的首次和弦转换之前使用了8个附加小节,第IV级音表明它实际是一首蓝调,尽管移动速度减慢了一半。直到此时之前,背景一直保持不变,因为"王子"是在和歌曲引入段同样简朴呆板的器乐律动之上。尽管和声以冰川速度向前移动,但歌曲的节奏活性绝不是静止的,即使绝大多数的转换是在表层而不是和弦转换处时,情况亦是如此。表层时常被一种紊乱的律动搅得烦躁不安,挑逗性的吉他短句在相关的和声语境中始终保持为模棱两可状。

《吻》建构了出人意表的挑逗、呻吟以及爱抚占据前景的世界;而和弦则确保了内聚性在一个几乎(但不完全)毫无重复的声音背景中萦回。唯有当副歌("Don't have to be rich")到来,蓝调模式才出现了第三次变形,驱使和弦根据自身权限以高度引人注目的程度急速运动。然而,"王子"并没有根据标准的蓝调惯例,采用从V级音、IV级音直接到主音的调性循环。[155]相较之直奔主音的做法,他的设计是从V和IV进行到属七和弦……然后再次回到IV。通过两次从V到IV的续进,他更加唤起了人们对这个公式的注意。音乐从V和IV实际自动导向I的惯例必然性由此被"王子"瓦解了,而解决到主音的欲望也进一步加深了。

在一小节规模的IV级音后,音乐的紧张度终于达到了顶点——此后蓝调的续进本应进入到和声终止(2个12小节进行乐句的最后小节已经让人有如此感觉)——的时刻,吉他介入了,想要对此强行阻止。在下一个循环即将重新启动之前的最后一拍上,吉他骤然而止。随后是赤裸的沉寂,"王子"设计了一种颇具爱抚感的连音模糊了

"Kiss"的发音，仅仅只在强拍落下前的一刹那触及主音。以上种种策略，都以延迟满足为目的：这是一种寂静的狂喜形式，也许延绵不绝，却只能通过巨大的集中性，以及对高潮乃至最后收束的拒绝来实现。

似乎正是这一点，"王子"假装在最后的副歌处假装"无能为力"（"losing it"）。在歌词"无需刻意讨好"（"Ain't no particular sign"）处，他把紧缩的假声捏成了一种白噪音的尖叫声，缔造了一种戏剧性的紧缩感。这仿佛证明了，维持一种需要遵守戒律的斯多葛派高潮是如此困难，同时他也没有引爆受压抑的能量的意愿。然而，受到悬置的活力——而非释放——构成了这首歌曲的情欲所在。在歌曲的最后，"王子"以一种正常说话的语量——撤去了曾以制造紧张感为全曲特征的技巧——清楚说出了"Kiss"一词，最后在两小节的器乐伴奏中渐隐渐消。如此一来，"王子"在歌曲的人格角色——这个角色似乎在副歌的最后彻底崩溃——以及立于幕后的故意制造挑逗的木偶师之间缔造出了一个间隙。

甚至连器乐，也参与到了这一性别身份含混不清的戏剧之中。因此，叮当作响的吉他乐句——之前引入段的即席伴奏，[156]在每个合唱尾声即将终止的地方都予以打断；它是副歌的第一器乐段，又在曲末制造声音的淡出感（fade-out）——和"王子"紧缩的假声音色和情绪配合得天衣无缝。相比之下，与"王子"的"正常"的人声音域相似的电吉他哇音（非常下流）占据了副歌的第二器乐段，它音响中的暗讽意味远远超过了歌词本身（相当于查理・格林回忆自己聆听贝茜・史密斯《幽思蓝调》时的感受）。

《吻》的影像，阐明了此曲"性别颠倒"（gender-bending）的特质。虽然"王子"实际上一人兼司全部乐器的演奏，却以一位脱衣舞主唱/舞者领衔乐队的方式出现在视频画面中。① 他穿着露脐装，并用富

---

① "王子"即使是在他 1988 年《爱欲》（*Lovesexy*）的唱片封面上也鲜明地以女人半裸形象示人。他为自己的离经叛道付出了惨重的代价，他的性主题受到了沸反盈天的批评。大众并不一致认可这类后结构主义理论家们异口同声支持的反讽。

有挑逗性的女艺人特有的肢体语言表现自己的身体，又让一位女吉他手（Long-time 乐队的温蒂·梅尔沃因[Wendy Melvoin]）担任以往通常留给男性音乐家的“纯音乐”角色，神秘的手势语被他用来表现女性的快感（“王子”或许是自 17 世纪以来唯一以常规手法表现“阴道嫉妒”的男性音乐家）。① 虽然许多性活动的符号以哑剧的方式呈现，却无疑都是高度风格化的，只是最终组合后的效果——极不自然——却是一种怪诞的情色。

即使“王子”在《吻》中动摇了男性气概的正统表征，却并没有在自己所有音乐中如法炮制。他收集的性形式还包括譬如《离开》（“Gett Off”）这样的结构：打桩式的重拍，或为《电椅》（“Electric Chair”）中的挑逗性、重金属的喷射状重拍；也有诸如《贪得无厌》（“Insatiable”）中的调情，以及《奶油》（“Cream”）中的“多形性的非常态”（“polymorphous perversity”，译注：弗洛伊德对于儿童形成性取向之前的状态的定义）。② 每一种性表征都显示出了不同的律动、不同的感觉，以及不同的身体/快感/性别的体验方式。即使在他的这些音乐中，人们听到男子气概不再作为一种耸立的稳定实体，③那么“王子”[157]也在应有的位置刻画出作为表演——总是性情不定，总是存在虚构④——的性别和性欲体验。如果这就是后现代去中心化

---

① 参见本人在《性别含混和 17 世纪威尼斯歌剧中的情欲过度》（“Gender Ambiguities and Erotic Excess in Seventeenth-Century Venetian Opera”）中对于 Artist 的架构和 Francesco Cavalli 的《伊阿宋》（*Il Giasone*）二者间的比较，辑于《实现的缺席：表演、可视性、写作》（*Actualizing Absence: Performance, Visuality, Writing*. ed. Mark Franko and Annette Richards, Wesleyan University Press, 1999）。另可参见本书第一章对斯特拉德拉《苏珊娜》的阐述。

② 《离开》（“Gett Off”）、《贪得无厌》（“Insatiable”）、《奶油》（“Cream”），三首歌曲辑于《钻石与珍珠》（*Diamonds and Pearls*. Paisley Park/Warner, 1991）；《电椅》（“Electric Chair”）辑于《蝙蝠侠》（*Batman*. Warner, 1989）。

③ 《吻》显然对男性气概提出了挑战，由 Tom Jones 和 The Art of Noise 制作的封面，竭尽所能运用传统的阴茎符号再度诠释。不过在看了封面之后再回到视频，艺术家那种桀骜不驯的狂野更加震撼人心。

④ 作为表演的性别概念完全和 Judith Butler 的《性别困境：女性主义和身份反转》（*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990）一致。

的主体性，那它也是相当不错的。

加拿大音乐家 K. D. 朗（K. D. Lang）是阿瑟·克洛克（Arthur Kroker）在性别/性欲学科中所谓之"符号犯罪"（sign crimes）的另一杰出行凶者。[①] 诚如她的专辑《绝对火炬与弦音》（*Absolute Torch and Twang*）的标题名，朗在乡村音乐和浪漫民谣之间占有特殊的地位；她在 1992 年的专辑《纯真少女》（*Ingenue*），延续了以往的探索，并对不同流行音乐体裁加以融合。[②] 在整个演艺生涯中，朗的许多歌迷之所以将之视为女同性恋的主位表述，部分源于她对手中各类音乐以及与之相关的性别意识形态的复杂处理。显然，她的音乐并不是以民间为基础的、"归化了的"（naturalized）缔造于女性运动早期阶段的女性音乐话语——早期女性运动把性别和性欲视为一种巩固统一的共同体之目的下的牺牲品。相反，朗属于更年轻一代的女性主义者，坚信不能直接站在女同性恋乃至女性立场上说话，只能尝试借助先前既有的符码制造新的感受类型。

比如，在她的歌曲《不灭的爱》（"Still Thrives This Love"）中，朗选用了拉丁民谣的外衣——一种表现激情浪漫邂逅但却负载坎普内涵（camp connotations）的表现惯例。过多的动漫角色与男扮女装的男同性恋者们，将玫瑰咬在齿间，穿着褶皱花边的荷叶裙，跳着拉丁话语中最常见的探戈舞步。此外，随着乐曲后续发展，她采用了撩人的巴黎手风琴这种陈旧声音，以及类似于《我的太阳》（"O sole mio"）那不勒斯式的感伤情调。可是，如何能够在一个后现代世界——尤其是在爱情以及性别/性欲均处于极度动荡的时刻——中倾诉爱情呢？[158]

---

① Arthur Kroker 和 David Cook，《后现代景观：排泄物的文化和超美学》（*The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. St. Martin's Press, 1986: 21）。

② K. d. lang，《纯真少女》（*Ingenue*. Sire Records, 1992）。专辑《绝对火炬与弦音》发行于 1989 年。

朗,"炽爱如昔",选自《纯真少女》

我常常怀疑
是否一切就如此结束?
我所拥有的一切
就此放手
何去何从
我无从知晓

我常常追询
难道一切就如此结束?
生活的矛盾
越来越多
无穷无尽的抉择
以及痛苦

然而,这份爱依然炽烈
我祈祷自己值得
这份爱依然炽烈

我常常怀疑
是否一切就如此结束?
耐心的教训
慢慢地学会
而付出的收获
或许永远得不到
但是,这份爱依然炽烈。

注:K 词曲作者为朗和本·明克(Ben Mink)。版权:宝丽金(*Poly-*

gram)国际唱片公司1992年发行，Zavion Entertainment股份有限公司(ASCAP)。《国际版权保护法》(*International copyright secured*)。经许可使用。版权所有。

当然，朗欣然接受了结果，连同其中全部的荒谬与戏剧感照单全收，尝试以某种方式使其运作。就像比莉·荷丽黛(Billie Holiday)巧妙、暧昧的表演风格那样，朗的音调变化迂回曲折、绵延不绝：有时她通过错误的中音去破坏音乐的脉冲；有时以异常响亮的声音凸显字眼，仿佛是一场由衷的呼喊。她对[159]自己所选择的语词心存疑惑，却又深知无法从语言外部完成讲述；同时，她的演唱坦然直率，入木三分地刻画出了其中的凄婉、荒谬，热烈诉说着那些不无陈旧的告白之语——自从愤世嫉俗的知识分子宣告中心主体性的死亡之后，爱情仍然挥之不散。

朗对于爱的告白掺杂着几丝尴尬，因为它承认了这份具有旧意识形态遗风的体验仍然存在，其脚本的选择却又完全在异性恋的浪漫媚俗史的体系之中。但她依然公而宣之，并在反讽和诚实、矛盾与希望的临界点上高歌。为了容纳这份陈旧而凄凉的感觉，她启开了旧瓶，却始终设法想要灌入新酒。

我曾描述过集中体现了这类融合手法的音乐类型——它们远远超过了那种随机的符号游戏以及冒犯审查制度的政治敏感性——即，具有"嘻哈文化"(hip-hop culture)音乐成分的说唱(rap)。说唱产生于20世纪70年代城市荒芜的南布朗克斯(South Bronx)，后迅速传播至洛杉矶和奥克兰的黑人区；至20世纪90年代，说唱艺术家群体在世界各地层出不穷。它或许已构成了今天流行音乐的重镇。

正如文化理论家特里西娅·罗斯(Tricia Rose)所言，嘻哈乐是在非洲裔美国人文化史和最新科技发展的双重根基上发展而来的。[①]

① Tricia Rose，《黑色噪音：当代美国说唱乐和黑人文化》(*Black Noise：Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press，1994)第三章。

一方面，歌词与表演模式的谱系可以追溯至西非的格里奥(Griots，译注：西非口头传统的化身，即，讲述故事的人)、音乐名家，以及诸如行酒令或美国黑人绕口令般的"口舌游戏"(the dozens，译注：非洲裔美国人口述传统中的一种黑人对话游戏或者表演形式)这类街头语言竞技游戏。然而，在另一方面，说唱一直在唱片工业的媒介设备那里汲取了大量创造性的能量。无论这是否牵涉到制造商从未预想到过的两台唱机转盘彼此配合的方式，[160]通过黑胶唱片旋转表层的节奏性刮擦所造成的强大冲击效果、音响素材的取样和拼贴，以及关于采样器及多轨道录音机降噪功能的发展运用，说唱乐手已经把为保存音乐发明出来的机器转化成了乐器。科技本身受到了意指实践(the practices of signifying)的支配。

由此，浪漫主义对于本真性的寻找，预先被这一受自身基础干预的音乐挫败了。然而一切想要把自动装置的机械化结果一笔勾销的尝试，皆涉及非洲裔美国人的整体实践网络——对于强烈的生理节奏、"召唤-回应"模式，以及对皈依于共同体的个人炫技的强调。实际上，说唱最重要的特征之一，涉及对指涉的强烈关注——通过取样，整合黑人音乐录音史中不同时刻的音响成为可能。虽然这类设备有时成为说唱缺乏原创性的证据而受到拒绝，但绝大多数样本都充当了互文表意——非洲的核心实践原则——的前文本(pre-text)。不仅如此，它们反映了一种对于文化记忆的迷恋，一种想要把历史沉迹当做始终活跃于当下的元素加以传达的欲望。说唱乐给黑人社群提供了属于自己的音乐史教科书。

迄今为止，有谁能对此横加反对？当然，由于说唱因艺术家表达各类禁忌主题时的刺激性——不仅是不满(美国)警察暴行、经济不公、反黑人种族主义，也包括明确的厌女症(misogyny，译注：指存在于艺术中歪曲、贬低女性的形象、情绪和主题)、恐同症(homophobia)以及受一些黑人青年所支持的反犹主义偏见——的确激起轩然非议。然而，说唱乐并非铁板一块。事实上，它所包含的内在批判的数量，远远超过了我所知道的其他体裁——不仅仅体现在书面，还在

于说唱所蕴含的挑战性（譬如，关于贬损女性的刻画）。尽管我也可以举出许多肯定性的说唱案例，但我的阐述并不打算剔除它那夺人耳目的噪音及其频频表明的对抗态度：它们是[161]一个惯于怒气冲冲的多元社群的表达。如果因为听觉上令人惊慌失措的不悦感而忽视了这个非凡的形式，就有可能在这些挫折感被点燃时大为震惊，正如 1992 年洛杉矶事件一样。这同时也意味着忽略了我们这个时代某些最重要和最具创新性的音乐。

当我在 1990 年对音乐学家们述及说唱乐时，由于在探讨奎因·拉蒂法（Queen Latifah）——女性说唱乐手中无可挑剔的政治性领袖——时的小心翼翼而受到批评。[①] 但我不想为当时选择拉蒂法道歉：她乃是当时最具影响力的说唱艺术家；此外，我希望在仅将说唱与“2 Live Crew”乐队的露骨或“教授格里夫”（Professor Griff）的反犹言论相联系的听众中引发共鸣。[②] 为了说明本章观点，我将探讨“公敌乐队”（Public Enemy）——这支来自长岛的乐队之所以一度陷入争议漩涡中心，某种程度上在于他们非凡艺术技艺下的强劲表现。

“公敌乐队”的单曲《午夜火车》（“Nighttrain”，选自唱片《91 启示录：敌人攻击黑人》[*Apocalypse 91：The Enemy Strikes Black*]），是以艺人詹姆斯·布朗（James Brown）的同名歌曲（可能是在说唱中引用最多的一首）为出发点的。[③] 詹姆斯·布朗经常用自己的这首《午夜火车》（“Night Train”）作为演唱会的结束曲：这是一首快速

---

① 《普林斯的造型：奎因·拉蒂法的〈女士优先〉》（“The Princes of the Posse，Queen Latifah' *Ladies First*”），该文宣读于美国音乐学会、音乐理论协会和民族音乐学协会共同承办的会议，属于“流行乐研究、分析和批判会组”联合会议（Oakland，1990）。

② 说唱乐所面对的最大争议聚焦在 2 Live Crew，这支乐队令人非议的略显幼稚押韵吸引了诸如 Henry Louis Gates Jr 这样的捍卫者。“教授格里夫”——NWA 的代言人——最终爆发了他肆无忌惮的言论；而 Ice-T 的“Cop Killer”[警察杀手]引发的抗议风暴导致不得不在他的重金属音乐专辑《死亡统计》（*Body Count*）中拿掉此曲。Ice-T 已经成为一位引人注目的文化符标。参见他的《冷观点》（*The Ice Opinion*. St. Martin's Press，1994）。

③ Public Enemy，《91 启示录：敌人攻击黑人》（*Apocalypse 91：The Enemy Strikes Black*. Sony，1991）。

的器乐蓝调，留给布朗在其精彩的舞蹈动作中自由发挥的余地。他人声的停顿仅限于三处：劝诱聆听者上车；列举那些与黑人观众的内心体验具有深切共鸣的城市名称的时候；以及柔声轻唱"带我回家"的时候。

如果布朗的午夜火车的意象是要凝聚离散的群体，那么"公敌乐队"歌曲中查克·迪(Chuck D)的唱词，则粉碎了这个梦想，因为他将午夜火车重新定义为一种把所有黑人——小偷、毒贩以及为建设更美好世界而奋斗的人们——混为一类的社会认知。这是一首极具批判性的歌曲，它以毋庸置疑的凝聚力打破了阶级的壁垒，并主张共同体应该疏远那些可能破坏公共利益的人群。显然，它也揭示了一位种族主义者用少数人的罪恶评价所有非洲裔美国人的刻骨敌意，只是因为[162]"他们有的人看上去与你一样"。但是《午夜火车》也给予了一个自我批评的召唤，尤其是通过"黑帮说唱"(gangsta rap)这种亚体裁控诉了名流行径。在末段，相较于那些已经忘记了自己选区的人们，查克·D则把自己与暗夜火车、黑人群体紧密联系起来。这是一首错综复杂的歌曲，它在认可政治联盟需求的同时，又抵制黑人本质主义。当布朗的样本出现时，十足反讽的意味充溢其中，因为他对美好时代的祝颂是和北部城市迁移实际造成的反乌托邦世界并置的。

我想要提及在《午夜火车》中另一个重要指涉。此曲以模仿火车声的小号的嘈杂鸣叫开始。但是这种鸣叫声取样自"血、汗水与眼泪"乐队(Blood，Sweat&Tears)20世纪70年代的打榜金曲"旋转车轮"("Spinning Wheel")：一首用循环意象表现一种放任主义的生活态度的歌曲。在"旋转车轮"中，喇叭声之后出现了循环往复的鼓点声，懒散松弛的人声唱出"抓紧七彩木马，转动车轮"("grab a painted pony，let the spinning wheel spin")。不妨与《午夜火车》进行比照。在喇叭声后，"公敌乐队"的制作小组("拆弹小组"，the Bomb Squad)设计了一个延时性的激进律动，然后果断并入每个次第出现的重拍之中。詹姆斯·布朗的声音深深混入其中，他的《午夜火车》

被用作重叠脉冲去创造重音的交错。在此之上，Flavor Flav（译注：人称"风味弗拉弗"，美国黑人嘻哈歌手）威吓布朗放弃他的席位，最后把缰绳交给了查克·D。我们不必认识到《午夜火车》这首歌曲的指涉意义，但有必要洞悉附加于这些指涉之上的若干反讽层次。如果这一采样依然令人期待（例如）"旋转车轮"的无法停止的循环节奏，那么"公敌乐队"的摇摆节奏则猛烈撞击着你——仿佛给人当头一棒。

比起绝大多数说唱歌手，查克·D赋予歌词一种福音布道者或比波普爵士乐大师的完美节奏感。[①] 不同于按照文字尾韵严格排列歌词的做法，他的诗意乃是表演初始就把其节奏冲击力放大到极致的结果。这种策略性的倾斜有两个原因：其一，该手法在城市贫民区的音乐表达和意义指涉中持续存在，其二，查克·D为了追求饶舌打转似的"俏皮话"效果和不断重复句中某些韵脚的"连珠炮"效果而舍弃了[163]直白的散文式句法。这种手法固然有时导致信息的字面意义变得异常晦涩，但进而也催生出一种予以弥补的强劲修辞手法——根据他自己的能力控制速度、动力以及凸显特立独行的个人观点的重音。尽管查克·D的诗情有时出现了晚期马拉美般的语义空白，但重要的是牢记它已被广大歌迷——无论白人还是黑人——所理解和铭记。

在下面的主题中，我将揭示与查克·D的说唱乐相关联的重拍位置。在首次停顿前的乐段中，他频频在重拍之后起唱，仿佛是这些重拍在逼迫他行动。随着歌词的发展，他的跨行句（enjambments，译注：西诗特有的修辞手法，即跨行组成一个语义完整的句子）逐渐打破了小节线，但在最后的扩展中，却始终避开整匀对称的韵律格式

---

① 唯一把说唱作为音乐进行严肃阐述的文章是 Robert Walser 的《"公敌乐队"音乐中的节奏、押韵和修辞》（"Rhythm，Rhymen，and Rhetori in the Music of Public Enemy"），辑于《民族音乐学》（*Ethnomusicology*39. 1995：193—217）。我对于《午夜火车》的解读极大地受益于他对"公敌乐队"之《战斗的力量》（"Fight the Power"）的细致分析以及关于 Chuck D 的论证。

直至最终的收束得以确定。尤其值得注意的是在第62—65行中的交错节奏，着实令人目眩神迷：此处对于talk/walk/New York，以及随后的lack/attack/black/crack以及back的押尾韵，强化了打乱音乐律动的激烈重音。然而为了阐发"我考验朋友智力的真诚……或把他认作敌手"这个核心诗行，他仍然放弃了。哪怕律动在此处戛然而止，只有当查克·D冲入这首歌曲"我是谁……"中常见的弱起时，才重新启动了音乐的运转。

我标记有"副歌"的段落回到了詹姆斯·布朗的上车邀请，一个唱着"火车停下来！"的女声及搬运工报订单的人声样本混杂其间。节奏律动就此进入一种悬置状态（suspended animation），一直在为查克·D的下一次猛攻准备着。犹如蓝调般音色朦胧的低音轮替，串联起诗节和副歌、副歌和停顿以及这首说唱乐各重要段落之间的结点。此外，贯穿始终的还有制作小组分层叠加上去的噪音：火车的轰鸣、街头的喧嚣，以及为了噪音而制造的噪音。《午夜火车》并不追求悦人耳目，一般作为音乐性加以追求的元素在此被刻意控制在最低限度。然而，生理性能量、炫技性节奏、文化指涉和社会性批判在此处的高度凝聚，则令人叹为观止。[164]

公敌乐队：《午夜火车》（Night train）/《91启示录：敌人攻击黑人》（1991）

这"自由"的国土
却以肤色来区分我
——因此我周围的人
迫使我强打精神
5　叫大家登上这列火车
聊聊"低俗"的猛料
把一切欺骗留在车外
——然而糟糕的是所有人都能坐上这辆火车

——而这件事
10　让我们看上去一模一样
环顾四周那些我所谓的朋友
肤色从浅到深
午夜火车
我们来到这里！
15　里面的老乡都认出了基思
但他是个小偷
我无法相信他
还不如把他抓走
当他伸出手，我就故意咳嗽
20　他曾经偷过我的东西
哦，我想离开这里
——我把这黑色的东西叫做“午夜火车”
——它载着美好与罪恶
25　他们总是训练有素
事实却是这“训练”是为了攻击黑人
只因为他们的肤色与你一样
（副歌）
待在舞台上
待在火车里
——看着他们的面孔
30　好像都是相同的模样
那边载运的货物已抛售一空
——因为他是做生意的行家
[165]这是从《盖世枭雄》(Key Largo)那里学到的招数
——流亡的致幻毒品
35　乔治明白了
服用这些东西让他成了好色之徒

合谋的几个同伴也是如此
所以他打发这些人离开
但是他的手段摧毁了他们
40 将他们摔倒在地
他们恼羞成怒
冲着兄弟嘶吼
他不是黑人
45 他一开始就知道被杀的会是自己
他是别人口中的叛徒
他登上火车
不停地抱怨
倾诉自己的痛苦
50 沦为主人们的玩具
小伙子
这种事在所难免 他拥有智慧却毫无利用价值
他登上这辆列车，你认为他也为此而留下
——因为他的面孔和你们一样
[副歌；短暂停顿]
55 有人说大家都如此疯狂
就像午夜火车一样肆意奔流
在这黑人的国度感受痛苦
——你观望，你浪笑
你怀疑，又走开
60 而我已经离开了
但吉他声还在继续
不要夸夸其谈，而是付诸行动
纽约市的统治者
总是打击黑人
65 一味地退让

曾经我测验过一位朋友的机智与忠诚
[166]或许我该把他当做敌人
我应当对他说谎
而不是抵制布什
70 希望被炸得粉碎
我急忙向前冲
流浪汉的头领冲在前面
这里还有俄国人
像无处不在的各色颜料
75 看看这些笨蛋
他们总是惹是生非
而他们不是懦夫
他们就在这座城市出生
却早已对它厌倦不堪
80 这样的场景 被掩埋在一堆档案里
那里都是垂垂老者
他们说事情已经糟糕透顶
与其这样，我坐上了午夜火车
他们不希望错过
85 他有的你也会有 你也可以离开
你只能相信
你身边的兄弟
别去谴责
这只会让他们变成外人
90 比炸弹更可怕的是
像黑人汤姆叔叔一样
无法赢得这场比赛
起来吧
车上所有的人

95　——因为他们的面容
和你一样。
（副歌）

注：Carlton Ridenhour，Hank Shocklee，Keith Shocklee 与 Gary Rinaldo 的《午夜火车》。© 1991 Reach Back（BMI），a division of Reach Music International，Inc.；Suburban Funk，Inc.（BMI）（administered by Reach Back）；and Def American Songs，Inc.

[167]在本书篇首，我曾援引了一则上师传说，行文至此，我打算以另一则故事——引自一部曾在 20 世纪 70 年代哈佛哲学系图书馆放映过的克拉姆（R. Crumb，译注：美国知名漫画家）的卡通片——作为本书结尾。故事中有一位门徒为寻访自然大师（Mr. Natural）跋山涉水、登上顶峰（译注：卡通片中的自然大师，是以一副洞穿宇宙、喜怒无常、愤世嫉俗的形象出现的。他秃顶、留着长长的白胡子、身着长袍，浑似旧约中的先知，象征着对罪恶现代世界的救赎和自然生活的发现）。那位不断鼓励门徒"继续前进！"的神秘长胡子上师，一直是代表历史上那个时代的一个标志性人物形象。门徒不解地问道："它到底有什么意义呢，自然大师？"上师答曰："毫无意义。"在 20 世纪 60 年代追求宏大意义的余波中，自然大师的口号无形中成为犬儒们消解一切的捷径。如果奥斯维辛之后写诗是野蛮的，那么反主流文化（counterculture）结束之后的一切也失去了意义。而悲观主义的火把，也从阿多诺一路辗转至自然大师再传递到今天广为人知的"无名的一代"（Generation X，译注：出生于 60 年代中期至 70 年代中期的一代人）。用弗雷德里克·詹明信的末世论文字来讲：

> 因此，再一次，混成曲：在一个风格的创新不再可能的世界，留下来的就只有对僵死风格的模仿，戴着面具，以想象博物馆中

> 的各类风格的语调说话。但这意味着当代或后现代艺术即将以新的方式面对艺术本身；甚至这更意味着它最本质的信息之一，必然涉及到必要的艺术失败及审美、新事物的失败，历史的禁锢。①

然而，在其他地方，詹明信引用了尼采思想中的无法逃离“语言牢笼”（the prison-house of language）②的醒世格言，在此理论之上，我想要进一步提出的是：倘若我们拒绝置身于过去的牢笼——意即，这些始终作为文化信仰和理想智识库的各类惯例——之中，想必就得终止艺术的生产。到如今应该清楚了，在当今的音乐文化中，我看到了不计其数的狂欢，却极少有真正沦为瓦砾的文化，哪怕当它的要素宣告自身乃是从历史的垃圾箱中回收而来，事实亦复如此。我深信，它绝不是一种失败的艺术或僵死风格的模仿，而是一个元气淋漓的创造性瞬间——即使当它的艺术是对先前传统最赤裸裸的模仿之时。

[168]虽然本章所论述的每一位音乐家各不相同，但从菲利普·格拉斯到K. D. 朗再到Chuck D，他们均立足于当下主动与昔日文化进行沟通。倘若，当步入下一个世纪，音乐学家们能够对20世纪给出解释，我们就必须在其全部的复杂性中理解当今音乐文化。而这意味着得预先识别出支持各类不同曲目的情感结构，以及它们的动态演化过程及战略性融合。③

我从自己的论述中，略去了跨文化融合这一今天音乐界庞大议

---

① Jameson，《后现代主义与消费社会》，第115—116页。

② Fredic Jameson，《语言的牢笼：结构主义与俄国形式主义批判》（*The Prison-House of Language：A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton University Press，1972）。

③ 在我的《说唱，极简主义和时间结构》（*Rap，Minimalism，and Structures of Time*）中，我给出了几个答案，但主要只是考核了阐述的困难性（即使是阐述包含在当今音乐实践及支流中最明显的惯例因素的时候）。我们甚至还没有开始讲述20世纪音乐的故事。

题的中心部分。无论是出于创作以及西方市场所需（唱片商店中的“世界音乐”）下的对非西方音乐元素的借用，还是来自全球各地的响应——从非洲、加勒比、印度再到美国流行音乐——，此类杂交产物带来了一系列复杂政治议题，势必须以开放的心态待之。但这些现象已经构成了我们今天集体世界的内在部分，当代“西方”音乐的一切研究理应对此有所揭示。①

越是能更多地从这样的立场去理解音乐，就越不至于死守着过去留下来的绝对概念不放。诚然，今天的文化似乎再无法拧成一条线性的主流，也绝不想去再现乌托邦图景。但它也并不是一潭死水，患上了忧郁的思乡病。与其徒劳地寻找“本真”(authentic)传统的延续，便更应当关注位于边界内的各类变动，关注那些出人意料的不断催生新的体裁和表达模式的融合类型。

即使我心中的后现代图景倾向于重读昔日欧洲，即使我动辄以分析“那个曾叫 Prince 的乐人”和约翰·佐恩的同样方式书写巴赫及贝多芬，也并非以诋毁正典(canon)为目的，而是为了揭示音乐作为一种表意实践的力量，贯穿于自己的全部历史之中。因为文化总在一刻不停地运作——始终在规范与社会契约的基础之上运作，始终存在融合、扩张和转换的可能性。对于本人而言，音乐绝不像它在“纯音乐式的”解读中那么琐碎。尽管“纯音乐”在过去曾禀持一种本质性法则下的智性立场，但如今已是时过境迁、往事已矣。即便对于19世纪自律论审美概念的信仰，依然是当代文化史研究议题之一，但在某种程度上，其曾经至高无上的特权地位已荡然无存。

问题的实质，并不在于可靠的线性主流已经分崩离析，而在于根本就不存在一条所谓的主流，那只不过是一种事后的虚构——而且

---

① 参见 Jocelyne Guilbault 的《祖克乐：西印度群岛上的世界音乐》(*Zouk: World Music in the West Indies*, University of Chicago Press, 1993)；George Lipsitz，《危险的分岔口：流行音乐、后现代主义与空间诗学》(*Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*. London: Verso, 1994)以及 Timothy D. Taylor，《全球流行乐：世界音乐，世界市场》(*Global Pop: World Music, World Markets*, New York: Routledge, 1997)。

无不潜藏着特定的意识形态目的。现代主义唯恐即将步入历史的终结。本人则认为，后现代主义——鉴于它对于根深蒂固的大师叙事的否定立场——要求我们接纳更多元化的音乐史叙述方式（而不是遵循先入为主的预设）：一种包含了中世纪礼拜仪式、文艺复兴时代的朝臣、奥地利交响曲，加拿大乡村/西方歌手以及长岛说唱艺人的历史；一种永远体现为对现成符码和惯例加以缝补、融合的历史——一种西方音乐家们始终沉醉于废墟的历史！

索　　引

译注：此表所附页码均为原著页码，即中译本随文页码。

[General Information]
书名=惯例的智慧 论音乐形式的内容
页数=198
SS号=15243157